



جامعة سمنان



جامعة تشرين

دراسات في اللغة العربية وآدابها

١٣

ردمك: ٢٠٠٨-٣٤٠٣٦

نظم الصورة التشبيهية في شواهد من شعر المذلين

ابتسام أحمد حдан و محمد أحمد الحسين

دراسة أسلوبية للربابة التعبيرية في «السمور في اليوم العاشر» لزكريا تامر

علي بيانلو

تحليل بلاغيًّا لأسلوب العقاد في خطاب كتاب «سارة»

محمد خورسدي و محمد خاقاني إصفهاني و علي ضيغمي و وجيهة السادات سيدبكائي

تأثير العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس (كتاب «اللُّمَع» أثوذجاً)

وحيد صفيه

المجاهات الغزل عند أبي دهيل الحجمي

عبد علي فيض الله زاده وأبوالفضل رضائي

قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل

علي نجفي أيوبكي

تأثير أسطورة سيزيف اليونانية في قصيدة «كتيبة» لأخوان ثالث وقصيدة «في المنفى» لليباني

شهريار همي ووجهانگير أميري ويعمان صالحی

مجلة فصلية دولية محكمة تصدر عن جامعة سمنان الإيرانية بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الرابعة، العدد الثالث عشر، ربيع ٢٠١٣ هـ / ١٣٩٢ م

دراسات في اللغة العربية وآدابها

مجلة فصلية دولية محكمة

صاحب الامتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيس التحرير: الدكتور محمود خورسندی والدكتور عبدالكریم بعفوب

نائب رئيس التحرير: الدكتور شاکر العامري

المستشار العلمي: الدكتور آذرتاش آذرنوش

المدير التنفيذي ومدير الموقع الإلكتروني: الدكتور علي ضيغمي

هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

أستاذ جامعة طهران

الدكتور آذرتاش آذرنوش

أستاذ مساعد بجامعة سمنان

الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتور إبراهيم محمد البب

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتورة لطفيه إبراهيم برهم

أستاذ جامعة تشرين

الدكتور محمد إسماعيل بصل

أستاذ مساعد بجامعة تشرين

الدكتورة رنا جوني

أستاذ مشارك بجامعة سمنان

الدكتور محمود خورسندی

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتور وفيق محمود سليمان

أستاذ جامعة تربیت معلم

الدكتور حامد صافي

أستاذ مساعد بجامعة سمنان

الدكتور صادق عسكري

أستاذ مشارك بجامعة علامه طباطبائی

الدكتور علي گنجيان

أستاذ جامعة همدان

الدكتور فرامرز میرزاچی

أستاذ جامعة العلامه الطباطبائی

الدكتور نادر نظام طهراني

أستاذ جامعة تشرين

الدكتور عبدالکریم یعقوب

متفّق النصوص العربية: الدكتور شاکر العامري

متفّق المختصات الانكليزية: الدكتور هادي فرجامي

التصميم والتضييد: الدكتور علي ضيغمي

الخبرة التنفيذية: علي رضا خورسندی

الطباعة والتجلید: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.

الرقم الهاتفي: ۰۰۹۸ ۳۳۵۴ ۱۳۹ | البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir

الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دراسات في اللغة العربية وآدابها

(١٣)

فصلية دولية محكمة، تصدرها جامعة سمنان الإيرانية

بالتعاون مع جامعة تشرين السورية

السنة الرابعة، العدد الثالث عشر

ربيع ١٣٩٢ هـ.ش / ٢٠١٣ م

- ✓ حصلت مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» على درجة «علمية محكمة» اعتباراً من عددها الأول من قبل وزارة العلوم والبحوث والتكنولوجيا الإيرانية.
- ✓ بموجب الكتاب الم رقم بـ ٩١/٣٥١٨٠ المؤرخ ١٤٩١/٠٤/١٨ للهجرية الشمسية الموافق لـ ٢٠١٢/٠٧/٠٨ للميلاد الصادر من قسم البحوث. مركز التوثيق لعلوم العالم الإسلامي (ISC) التابعة لوزارة العلوم الإيرانية يتم عرض مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» العلمية المحكمة في ذلك المركز منذ سنة ٢٠١٠ للميلاد.

- ✓ این نشریه براساس مجوز 88/6198 موخره 87/8/25 اداره کل مطبوعات داخلی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می شود.
- ✓ بر اساس نامه کی شماره 91/35180 معاونت پژوهشی پایگاه استنادی علوم جهان اسلام موخره 1391/04/18 هـ مجله کی علمی پژوهشی «دراسات في اللغة العربية وآدابها» از سال 2010 در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) نمایه سازی شده است.

شروط النشر

في مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها

مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها مجلة فصلية دولية محكمة تتضمن الأبحاث المتعلقة بالدراسات اللغوية والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسلط الضوء على المواقف التي تمت بين الحضارتين العريقتين.

تنشر المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللغة العربية مع ملخصات باللغات العربية والفارسية والإنجليزية على أن تتحقق الشروط الآتية:

١- يجب أن يكون الموضوع المقدم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدماً للنشر لأية مجلة أو مؤتمر في الوقت نفسه.

٢- يرتب النص على النحو الآتي:

صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلمية وعنوانه والبريد).
الملخصات الثلاثة (العربية والفارسية والإنجليزية في ثلاثة صفحات مستقلة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحية في نهاية كل ملخص.

نص المقالة (المقدمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والتائج).

قائمة المصادر والمراجع (العربية والفارسية والإنجليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين.

٣- تدون قائمة المراجع بالترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين متبقعة بفاصلة يليها بقية الاسم متبعاً بفاصلة، عنوان الكتاب بالقلم الأسود الغامق متبعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبعاً بفاصلة، مكان النشر متبعاً بنقطتين، اسم الناشر متبعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع مقالة في مجلة علمية فيبدأ التدوين بالشهرة متبقعة بفاصلة ثم عنوان المقالة متبعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالقلم الأسود الغامق متبعاً بفاصلة، رقم العدد متبعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبعاً بنقطة.

٤- تستخدم الموسماش السفلية في كل صفحة على حدة ويتم اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العادي تبعه فاصلة، عنوان الكتاب بالقلم الأسود الغامق تبعه فاصلة، رقم الصفحة متبعاً بنقطة. وإذا كان المرجع مقالة فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبعاً بفاصلة، عنوان المقالة متبعاً بفاصلة ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالقلم الأسود الغامق، رقم الصفحة متبعاً بفاصلة. وإذا كان المصدر موقعاً إلكترونياً فيذكر اسم الكاتب متبعاً بفاصلة ثم عنوان الموضوع بالقلم الأسود الغامق متبعاً بفاصلة ثم عنوان الموقع وتاريخ النقل.

- ٥- تخضع البحوث لتحكيم سري من قبل حكمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواء قبلت للنشر أم لم تقبل.
- ٦- يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلمية عند ورودها لأول مرة فقط.
- ٧- يجب تقييم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالهما تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدلالة فوقها.
- ٨- يجب أن يتضمن الملخص أهم نتائج البحث. كما يجب أن تتضمن المقدمة الفقرات التالية: التمهيد – أهمية البحث وضروراته – منهج البحث – سابقة البحث.
- ٩- ترسل البحوث عبر الموقع الإلكتروني للمجلة حسراً على أن تتمتع بالمواصفات التالية: ملف Word قياس الصفحات A4، القلم Traditional Arabic، قياس ١٤ للنص وقياس ١٢ للهواشم السفلية، الهواشم ٣ سم من كل طرف ودرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النص.
- ١٠- يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.
- ١١- يجب أن يراعي الكتاب قواعد الإملاء العربي الصحيح.
- ١٢- في حال قبول البحث للنشر في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها يجب عدم نشره في أي مكان آخر.
- ١٣- يحصل صاحب البحث على ثلاثة نسخ من عدد المجلة الذي ينشر فيه بحثه. وإذا كان للباحث كتابان يحصل كل واحد منها على نسختين وإن ازداد عدد الكتاب على الاثنين فيحصل كل شخص على نسخة واحدة.
- ١٤- الأبحاث المنشورة في المجلة تعبر عن آراء الكتاب أنفسهم، ولا تعبر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير، فالكتاب يتحملون مسؤولية المعلومات الواردة في مقالاتهم من الناخبين العلمية والحقوقية.
- ١٥- يتم الاتصال بالمجلة عبر العنوانين التاليين:

في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مكتب مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها.
في سوريا: اللاذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبدالكريم بعقوب.

الأرقام الهاتفية : إيران: ٠٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١ - سوريا: ٠٠٩٨٢٣١٣٣٥٤١٣٩

البريد الإلكتروني: lasem@semnan.ac.ir الموقع الإلكتروني: www.lasem.semnan.ac.ir

كلمة العدد

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله كما هو أهلها، والصلة والسلام على محمد عبده، وعلى النخبة من أهله، والمنتجبين من صحبه. إن مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها ما هي إلا ثمرة يانعة في شجرة فرعاء نفت وازدادت نمواً وازدهاراً يوماً تلو آخر بعد أن كانت بذرة طيبة غرستها أيدٍ أمينة وتعاهدها بالرعاية والحنان قلوب حافظة تبض بحب الله والخير والإنسانية، وجهود حثيثة بذلها جميع الأساتذة الفضلاء وتعاون بناء منهم مع أسر تحرير المجلة. أمنيتنا أن تستمر تلك الجهود وذلك التعاون لأجل الارتفاع بمستوى المجلة العلمي كي تكون، بحق، جسراً بين الثقافيين العربية والفارسية. كما لا يفوتنا هنا أن ننوه بالجهود المخلصة والتعاون البناء لجميع زملائنا، الأساتذة الكرام في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تشرين، الذين لولا سعيهم المشكور وصبرهم معنا لما رأى هذا الوليد الجديد بصيص الأمل ونور الحياة.

من هنا تبرز مسألة رفع مستوى البحوث المقدمة للنشر في المجلة كضرورة من ضرورات هذا السبيل الشاق وهذه الرحلة المضنية وغاية سامية تسعى المجلة لتحقيقها بكل ما أوتيت من قوة، وذلك بفضل مساعدة الأساتذة الذين يتفضلون علينا بكتابة البحوث أو تقبيل تحكيمها وتعاونهم المشر معنا في هذا المجال. لذا فإننا، في الوقت الذي نبارك فيه جهود أولئك الأعزاء، نستحسنهم على بذل المزيد من الدقة والتفتح في تحكيم البحوث المرسلة إليهم من أجل بلوغ هذا الهدف السامي.

وكما وعدنا سابقاً سنقوم، اعتباراً من هذا العدد، بدرج بعض الملاحظات حول تحرير البحوث وكتابتها ليسهل الأمر على الكتاب والحكمين في إيران، راجين مطالعتها والالتزام بما عليها تنفع، وليعتبرها الزملاء الأعزاء من باب التذكرة ليس إلا وليس من باب التوجيه ولا نرى أنفسنا أفضل من الآخرين بأي وجه من الوجه، بل قال تعالى: ﴿وَذُكْرٌ إِنَّ الذَّكْرَى تَفْعُلُ الْمُؤْمِنِينَ﴾.

أول ما نوجه إليه عنابة زملائنا الأعزاء هو الاهتمام باختيار مواضيع مفيدة لبحوثهم تساعد الطلبة والأساتذة على السواء في دراسة اللغة العربية. ولكن يلاحظ على بعض المقالات العربية في إيران ضعف صياغتها الواضح والمخاض المستوي الإنساني للكاتب وكثرة الأغلاط بأنواعها: اللغوية وال نحوية والإملائية والطبعية. ودليل ذلك الضعف في الصياغة هو ما يلاحظ من انخفاض في المستوى بين ما يقوم الكاتب بخطه بقلمه وما يقوم بنقله من المصادر. ونرى كثيراً من المقولات المباشرة لا ميزة فيها، بل هي

عبارة عن توضيحات كان يستطيع الكاتب أن يقوم بها بقلمه. لكن هناك من المقالات التي تمتاز بجمال الصياغة وسلامتها وارتفاع مستواها العلمي. إننا، في الوقت الذي نشدُّ فيه على أيدي هؤلاء الأعزاء، نرجو من بقية الزملاء أن يحذروا حذوها ويقتدوا آثارهم.

وتتابع الإحالات هي من النقاط التي ترتبط بشكل كبير بضعف الصياغة. فهناك من الكتاب من لا يستطيع استعمال الإحالات المباشرة وغير المباشرة في المكان المناسب. وهناك من لا يستطيع الإفادة منها كما ينبغي باعتبارها شاهداً أو دليلاً على كلامه أو استنتاجه أو تأكيده له، بل يلجأ إلى استعمال الإحالات سياقاً لكلامه أو بدليلاً عنه في بيان أو توضيح أمر ما. ولتلقي ضعفه في الصياغة يلتجأ إلى النقل غير المباشر للنصوص، وقلما يلجأ إلى المنشolas المباشرة، وإن جلها إليها تتابعت فلا يفصل بين إحالة وأخرى، أحياناً، سوى جملة أو عبارة أو كلمة أو حرف أو لا شيء. فالمقدمة يجب أن تكون بقلم الكاتب ولا تُحْبَذ الإحالات فيها، أما نتائج البحث، فلا تجوز الإحالة فيها مطلقاً لأنها عصارة ما توصل إليه الكاتب لا سواه. والمفروض أن تكون الإحالات شواهد على استنتاجاتنا وليس حزء من السياق العام للمقالة، وأن يتم التعليق على الإحالة الأولى قبل الانتقال إلى الإحالة الثانية حتى لا تتبع الإحالات. كما يجب أن نؤكد من جديد أن المجلة قامت منذ أشهر بتدعين موقع الكتروني رسمي عبر العنوان التالي: www.lasem.journals.semnan.ac.ir على شبكة الإنترنت. وهنا نلفت انتباه جميع الأعزاء إلى ضرورة التسجيل في الموقع المذكور ليتعاونوا مع المجلة في كتابة وتحكيم البحوث والمقالات في الأعداد القادمة عبر صفحاتهم الخاصة في الموقع؛ ولمتابعة وتنزيل الأعداد السابقة والاستفادة من بقية الإمكانيات الموجودة فيه؛ فنرجو زيارة الموقع والتسجيل فيه في أقرب فرصة ممكنة حيث يتم في القريب العاجل استقبال البحوث الجديدة وتحكيمها عبر الموقع فقط.

ختاماً، نستمتع الجميع عنراً إن بدت في المجلة بعض المفروقات التي يعود السبب الأول فيها إلى ازدحام الأعمال وتراكمها ونرجو من الأساتذة الكرام قبول اعتذارنا والعنر عند كرام الناس مقبول.



فهرس المقالات

نظم الصورة التشبيهية في شواهد من شعر الهدليين ١	ابتسام أحمد حمدان و محمد أحمد الحسين
دراسة أسلوبية للرتابة التعبيرية في «السمور في اليوم العاشر» لزكريا تامر ١٧	علي بيانلو
تحليل بلاغيًّا لأسلوب العقاد في خطاب كتاب «سارة» ٣٩	محمود خورسندی و محمد خاقانی إصفهانی و علي ضيغمی و وجیهه السادات سیدبکایی
التأثير العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس (كتاب «اللمع» أنموذجاً) ٦٣	وحيد صفية
اتجاهات الغزل عند أبي دهبل الجُمحي ٨٧	عبد علي فيض الله زاده وأبوالفضل رضائي
قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل ١٠٧	علي بنغي أبو كي
تأثير أسطورة سيزيف اليونانية في قصيدة «كتيبة» لأنخوان ثالث وقصيدة «في المنفى» للبياتي ... ١٢٩	شهريار همي وجهانگير أميري و بیمان صالحی
چکیده های فارسی ١٤٧	
١٥٤ Abstracts in English	

نظم الصورة التشبّهية في شواهد من شعر المذليين

* أ. د. ابتسام أحمد حمدان

** محمد أحمد الحسين

الملخص

يتناول البحث نظم الصورة التشبّهية في شواهد من شعر المذليين، محاولاًً تبيان أثر انسجام التعبير التشبّهية بأركانه ومفرداته مع مكونات السياق، ليقف على مدى براعة الشاعر المذلي في انتقاء مفرداته وتركيبيه لصوغ صورته التشبّهية، كي تصبح قادرة على حمل إحساس الشاعر وتجربته الحياتية.

كلمات مفتاحية: النظم، التشبّه، التلاؤم، التناست.

المقدمة:

إذا كانت الكلمة المفردة لا يمكن الحكم عليها بالفصاحة إلا إذا وضعَت ضمن سياق معين؛ فإنَّ هذا الأمر ينطبق على التشبّه، إذ لا شكُّ في أنَّ نظم الصورة تأثيراً مهماً في جماليتها، إن لم نقل: إنَّه الأساس في بناء الصورة.

إن اختيار أركان التشبّه بمفرداته الخاصة، وضم بعضها إلى بعض، وتناسق هذه المفردات والمكونات مع عناصر السياق الأخرى هو سر تميز الشاعر في صوره التشبّهية، وهو الأساس الذي يحدد الفروق الدلالية والخيالية بين صورة وأخرى، وهذا ما يأمل البحث أن يوضحه.

أهمية البحث وأهدافه:

يسعى البحث إلى بيان أهمية النظم الذي يعد أساس البلاغة وعمودها، وإبراز دوره في جمالية الصورة التشبّهية في شعر المذليين.

ومن ناحية أخرى يحاول البحث أن يبين خصوصية إبداع الشاعر المذلي في نسج صورته التشبّهية، وحرصه على تلاؤم مفرداتها وتناسقها لتهضب بالفكرة التي يعالجها، حاملةً إحساسه وتجربته الشعرية.

منهج البحث:

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي الذي يهدف إلى تتبع نظم الصورة التشبّهية في شعر

* - أستاذة في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

** - طالب ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

المذلين، والكشف عن جوانبها، معتمداً في ذلك على التحليل اللغري، لبيان طريقة النظم التي يعتمدها الشاعر للتعبير عن المعانٍ، وبذلك ترکز الدراسة على نظم الصورة الأدبية التشبّهية في الكشف عن مكامن الجمال في شواهد من أشعار هذيل.

نظم الصورة التشبّهية في شواهد من شعر المذلين

- النظم عند علماء العربية:

ورد النظم كثيراً عند علماء العربية خاتماً وبيانين، وإن لم يستخدم بعضهم المصطلح ذاته، وإنما يفهم من كلامهم.

ومن هؤلاء ابن المقفع، إذ قال: «إذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل أصيل، وأن يقولوا قولًا بديعًا، فليعلم الواصفون المخربون أن أحدهم - وإن أحسن وأبلغ - ليس زائداً على أن يكون كصاحب فصوصٍ وجَدَ ياقوتاً وزبرجاً ومرجاناً، فنظمه قلائدَ وسموطاً وأكاليل، ووضع كلَّ فصٌ موضعه، وجمع إلى كلِّ لونٍ شبهه، مما يزيده بذلك حسناً، فسمى بذلك صائغاً ريقاً، وكصاغة الذهب والفضة صنعوا منها ما يُعجب الناس من الخلوي والآنية، وكانت حلٌّ وجدت ثراتٍ آخر جها الله طيبة وسلكت سُبُلاً جعلها الله ذللاً، فصار ذلك شفاءً وشراباً منسوباً إليها، مذكوراً به أمرها وصنعتها»^١.

إذا، شبَّه ابن المقفع رصف الكلام، وضمَّ بعضه إلى بعضٍ بضمِّ العقد، وصناعة الذهب والفضة، وبصناعة النحل العسل، وفي كلِّ ما سبق يجب أن يكون هناك تناستٌ وانسجام في الصناعة مهما كانت، تتطلب من الصانع المهارة والدقة، وهذا ما أشار إليه الجاحظ بقوله: «فإنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من النسج وجنسٌ من التصوير»^٢.

من هنا فإن نظم الكلام ليس في توالي الألفاظ في النطق؛ بل في تناسقها وتناسق دلالاتها، وتلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل^٣، إذ لا يمكن أن يتصور أن يكون للفظة تعلقٌ بلفظة أخرى من غير أن يعتبرَ حال معنى هذه معنى تلك، ويراعي هناك أمرٌ يصلُّ إحداها بالأخرى^٤.

^١ - محمد كرد علي، رسائل البلغاء، ص ٢١.

^٢ - أبو عنان الجاحظ، الحيوان، ج ٣، ص ١٣٣.

^٣ - بنظر عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٩ - ٥٠.

^٤ - بنظر: نفس المصدر، ص ٤٠٦.

فكما أنه «لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الخلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيما من الصورة، كذلك لا تكون الكلمة المفردة التي هي أسماء وأفعالٌ وحروفٌ كلاماً وشعرًا، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني التحو وأحكامه»^١.

وعلى ذلك تكون اللفظة المفردة ميتة لا حياة فيها لوحدها، فإن وصلها الفنان الحالق بأخواتها في التركيب، ووضعها في موضعها من الجملة، دبت فيها الحياة، وسرت فيها الحرارة، وظهر عليها اللون^٢. فالسياق يعطي اللفظة المفردة حقيقتها وروحها^٣.

من هنا كان الاتفاق على أن اللفظة تفقد قيمتها الفنية عند الإفراد، ولا يكون لها مزية وفضيلة إلا بوضعها إذا ضمّها سياق تكون فيه عضواً فاعلاً معنوياً وشكلياً، أي بأن يكون لها دورٌ فعالٌ في خلق البناء اللغوي، أو البناء الفني، وهذا لا يكون بضم كلمة إلى أخرى، وإنما بتمكين عملية التعليق التي تساعده في اكمال البناء اللغوي؛ لأن التعليق هو الذي «يتيح للصياغة أن تتشكل في مستوياتٍ دلائلية مختلفة، فتأتي (الإفادة الطفيفة)»^٤.

وليس التعليق إلا النظم، والنظم وضع الكلام الموضع الذي يقتضيه التحو: «واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم التحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرفَ منها جهه التي تُهْجِّجَتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسِّكتْ لك فلا تخُلُّ بشيء منها، [فينظر الناظم] في الخبر... وفي الشرط والجزاء... وفي الحال... فيعرف لكلٍّ من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له»^٥، وهذا النظم هو الذي يجعل الكلام حسناً يشهد له أصحاب البلاغة بالفضل، وعندما تسمعه تراك قد ارتحتَ واهتزَّتَ واستحسنتَ^٦.

وعلى ذلك يغدو عمود البلاغة «وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به، الذي إذا أُبْدِلَ مكانه غيره جاء منه إما تبدل المعنى الذي يكون منه فساد

^١- نفس المصدر، ص ٤٨٨.

^٢- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، ص ٩٦-٩٧. تغيير بسيط.

^٣- مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة التبوية، ص ٢١٦.

^٤- محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص ٣١٥.

^٥- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٨١-٨٢.

^٦- بنظر: نفس المصدر، ص ٨٥.

الكلام، وإمّا ذهاب الرّونق الذي يكون معه سقوط البلاغة»^١، وفي هذا النص إشارة مهمة إلى أساس من أسس جماليات الفن اللغوي، وهو التلاقي والتّناسب والانسجام.

ومن هنا راح عبد القاهر الجرجاني يؤكّد أهمية العلاقات السياقية في توفير استقامة الكلام، وما يقوم بين معانيه من وسائل يجعل دلالتها متناسقةً معانيها متناسقة، يقول: "ليس من عاقلٍ يفتح عينَ قلبه إِلَّا وَهُوَ يَعْلَمُ ضرورةً أَنَّ الْمَعْنَى فِي ضَمْ بَعْضِهَا إِلَى بَعْضٍ، وَتَعْلِيقُ بَعْضِهَا بِبَعْضٍ، وَجَعْلُ بَعْضِهَا بَسِبْبِ مِنْ بَعْضٍ، لَا أَنْ يُنْطِقَ بَعْضِهَا فِي إِثْرِ بَعْضٍ مِنْ غَيْرِ أَنْ يَكُونَ فِيمَا بَيْنَهُمْ تَعْلُقٌ، وَيَعْلَمُ كَذَلِكَ ضرورةً إِذَا فَكَرَ أَنَّ الْتَّعْلُقَ يَكُونُ فِيمَا بَيْنَهُمَا، لَا فِيمَا بَيْنَهُمَا أَنْفُسُهُمْ»^٢.

وعلى ذلك يتم التّفاضل بين الأدباء وبين الأشعار، فـ«أجدود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل الخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبّك سبّكاً واحداً، ويجري على اللسان كما يجري الدهان»^٣، «وذلك لا يكون إلّا من اجتماع كل المقاييس الأسلوبية»^٤، «من بلاغة اللفظ»^٥، و«إصابة معانى الكلام»^٦، و«اختيار شريفها وكريمها»^٧، و«أن تكون التشبيه مصيبةً تامةً»^٨، و«التأليف بديعاً مخترعاً بعيداً عن الاستكراه والاضطراب»^٩، بحيث "تضام المعانى، ولا ينقطع نظامها إلى درجة أنك إذا سمعت صدر البيت عرفت قافيةته»^{١٠}.

وكان عبد القاهر الجرجاني قد أحس - في ضوء فلسفته في النظم - بخاصية الانسجام والتلاقي القائمة على وجود علاقات قائمة على نظام إيقاعي يرتكز أساساً على حسن التأليف والنظام. ولعل أبرز مظاهر النظم في بنية التشبيه إنما تبدو من خلال علاقات المقارنة بين أطراف متمايزه تربط فيما بينها الأداة ملفوظة أو مقدرة، وهذا لا يتم إلّا من خلال روابط لغوية نظمية محكمة تتحقق

^١ - أبو سليمان الخطّابي، بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص ٢٦.

^٢ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٤٦٦.

^٣ - أبو عنمان الماجحظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ٦٧.

^٤ - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب وأسسسه وتطوره إلى القرن السادس، (مشروع قراءة)، ص ٢٩٦.

^٥ - أبو عنمان الماجحظ، البيان والتبيين، ج ١، ص ٨٣.

^٦ - نفس المصدر، ص ٥٨.

^٧ - نفس المصدر، ص ٨٣.

^٨ - أبو عنمان الماجحظ، الحيوان، ج ٣، ص ٣١١.

^٩ - نفس المصدر، ج ٧، ص ٦.

^{١٠} - أبو عنمان الماجحظ، البيان والتبيين ج ١ ص ١١٥ - ١١٦.

الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، من هنا لا تبقى الأداة وسيلة للجمع أو للتقرير الذهني بين هيئة الحركة والشكل؛ لأن تفاعل الدلالات الإيجابية للطرفين من خلال السياق قد يضفي على المعنى – بحسب نوع الأداة – تفاعلاً بين الأطراف مختلفاً من صورة تشبيهية إلى أخرى.

وعلى ذلك فعمود البلاغة النظم، وكلُّ ما يتعلّق بها منشأه النظم، «فمن البديهي أنَّ المجازات، ولا سيما ما قام منها على التشبيه، كالاستعارة والتتمثيل، لا تتولد إلَّا من تأليف العبارة، ومن وجود علاقة بين طرفين، على الأقل: مشبَّهٌ ومشبَّهٌ به، أو مستعارٌ ومستعارٌ له... فالأساليب البلاغية من مجال الكلام لا من مجال اللغة»^١.

لذلك ربط عبد القاهر بين حدوث هذه الأساليب وبين النظم «وذلك لأنَّ هذه المعاني التي هي الاستعارة والكتابية والتتمثيل، وسائل ضرورة المجاز من بعدها، من مقتضيات النظم، وعنه يحدث، وبه يكون؛ لأنَّه لا يتصور أن يدخل شيءٌ منها في الكلم وهي أفرادٌ ما لم يتوجَّ فيهما حكمٌ من أحكام النحو»^٢، وهو ما جعله يُرجع الحسن والمزية والأريحية إلى ما يتعلّق بالنظم والتركيب، لقد جعل النظم عُمدة الصورة البينية، وعُمدة حمالتها؛ بل عُمدة الكلام والشعر:

«وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتماً أو سواراً أو غيرهما من أصناف الخلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلاماً وشرعاً، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معانٍ النحو وأحكامه»^٣.

- النظم وحالية التشبيه في شواهد من شعر المذلين:

وإذا ما أتينا إلى الشِّعر المذلِّي وجدنا شعراء قد حرصوا على تلامحه وانسجامه وسبكه سبكاً محكماً، كيف لا وقد ذاع صيت هذا الشعر، وعلتْ مكانته وارتقتْ، وقال بفصاحة علماء العربية نحاةً ونقادًّا وبيانيون ومسنون، وحفلت به كتب العربية ومعاجمها، وإذا ما أردنا الوقوف على بعض الصور لندرس من خلالها العلاقة بين الصورة ونظمها، فإننا سنقف على نظم الصورة المفردة من خلال اختيار مفرداتها، وتناسب هذه المفردات وانسجامها في سياق خاص، لتتبين درجة تعلُّقها تعلقاً يحقق عملية التفاعل في بناء للصورة.

فمن ذلك قول أبي ذؤيب في قصيدة العينية (من الكامل):

^١ - حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أنسسه وتطوره إلى القرن السادس، (مشروع قراءة)، ص ٥٢٤.

^٢ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص ٣٩٣.

^٣ - نفس المصدر، ص ٤٨٨.

٩ - فالعينُ بعدِهِمْ كَأَنْ حِدَاقَهَا سُمِّلَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عُورٌ تَدْمُعُ^١

طالعنا في هذا البيت صورة أبي ذؤيب بعد أن فقد أولاده، فأصبح دائم الحزن والبكاء، وكيف ينقل المتلقى إلى حالته التي آل إليها جائلاً إلى التشبيه، فشبّه عينه بالعين التي سُمِّلتْ، فلا تستطيع أن تكف عن البكاء بسبب ما أصابها، إن عينه لا تقطع عن البكاء مع أنها سليمة، وذلك لشدة حزنه وبكائه على أولاده، فما أصابه من فقد أولاده كان أشد من أن تتفقا عينيه.

قدم الشاعر المشبه قبل أن يأتي بالتشبيه، ثم اختار جزءاً منه (الحذاق) ليسلط عليه الضوء، ويجعله مشبهاً (كأن حدقها)، لأن السمل إنما يكون أشد حين يصيب حدق العين، وبذلك حقق الشاعر ما يتطلبه النون العربي القديم من حرص على صحة التّشبيه.

إلا أن فنية التشبيه كانت من اختياره لهذه اللّفظة، فقد أراد أن يقول: إن هذه العين تعرّض أهن جزء منها للفقد، وهو الحدقة التي هي مركز الرؤية، فكان من جراء ذلك العمى إضافة إلى شدة الألم، وبذلك تكون المعاناة أعظم، ويكون التشبيه أقدر على إظهار ما أراده الشاعر من تجسيد هول ما يعني، أمّا الجزء البافى من العين فيبقى حياً يغالب أشد حالات الألم، التي تجعله في حالة بكاء دائم، مثله مثل عين أبي ذؤيب التي لا تكفي عن البكاء والحزن.

إذاً الدمع في المشبه به (العين المسولة) دمع لا إرادى، ولا يمكن أن يتوقف، ولا يستطيع صاحبها أن يوقف الدموع المنهرة، ولا يستطيع كذلك تخفيف الألم الذي يشعر به، أمّا في المشبه فهو بكاء لا إرادى أيضاً، إلا أن سببه هو الحزن الذي جعل صاحبه رهين أو جائع قلبه المتعلق بأولاده، فمصابه أكبر من تصبره، وذكراهم لا تفارقه ولا يستطيع كبحها، لذا كان حزنه عظيماً، لا تستطيع العبارة المباشرة أن تنقله إلى أحاسيس المتلقى ووجданه، ولا يمكن أن تتحقق المشاركة الوجدانية التي يتوخاها الشاعر بالعبارة المباشرة، من هنا كان التشبيه ضرورة لا غنى عنها، ومع أن هذا التشبيه لا يخلو من مبالغة، إلا أن هذه المبالغة لم تكن مقصودةً، وإنما عبر عنها الشاعر من غير أن يتكلّفها أو يصطفعها، إذ كان جل اهتمامه أن يظهر حزنه الشديد على أبنائه، جاعلاً التّغنى بالشعر منفذًا يطلق عنان هذه الأحزان، عليه ينفّق من أوجاعه وألامه.

والملحوظ أيضاً في نظم الصورة بناء الفعل (سُمِّلَتْ) للمجهول، وذلك يعود إلى أنّ أمّا أبي ذؤيب لم يكن ملتفتاً إلى الفاعل (السائل) الذي فقاً العين، وإنما عناته كانت بالمفعول به (العين المسولة)،

^١ - أبو سعيد السكري، شرح أشعار المذليين، ج ١، ص ٩. سُمِّلَتْ: فُتئت. حِدَاق: جمع (حدقة)، فاراد الحدقة وما حوطها.

وتقييد هذا الفعل بالجَارِ والجُرُور (بشوِّك)، وهو الآلة التي فُقئت بها العين، جاء ليزيد المتنقى إحساساً بشدة ألمه ووجعه.

وممَّا يزيد في التعبير عن هذه الحالة النفسية الكئيبة، ويزيـد المعاناة مبالغةً، حذف وجه الشبه؛ لأنَّ الشاعر لا يريد أن يحصره أو يقيـد في أمرٍ معينٍ؛ بل تركه مطلقاً، فترك للقارئ الحرية ليتخيل الوجه، ويرسمه وفق ما تخيـله انفعالاته ومشاركته الوجدانية .

ثمَّ يأتينا التشبيه التالي، ليزيد التعبير عن حالة الشاعر، فيرسم لنا أبو ذؤيب من خلال نظم خاص صورة تـشبيهية تحاول رسم أبعاد حاليـه التي آل إليها، وتعـبر عن كثرة تعرـضه للمصائب، من خلال اختيار المفردات والتراكيب الملائمة، ووصفـها جنـباً إلى جنب في بناء متماسـك، وتـالـف منسجمـ، ليـغدو التركـيب التـشـبيـهي بـنيـة عـصـوبـية نـشـكـل مـع عـناـصـر الصـورـة الـكـلـيـة وـحدـة متـلاـحـمةـ، يـقولـ:

١٢ حتـى كـأـي لـلـحـوـادـث مـرـوـة بـصـفـاـ المـشـرـقـ كـلـ يومـ ثـقـرـعـ^١
فـي هـذـا التـشـبـيـهـ بـنـجـدـ المـشـبـهـ بـهـ هـوـ الشـاعـرـ، جاءـ ضـمـيرـاـ مـتـحـصـلـاـ بـأـدـاهـ التـشـبـيـهـ (كـآنـ)، لمـ يـقـيـدـهـ أـبـوـ ذـؤـبـ إـلـاـ بـتـقـيـيـدـ وـاحـدـ هوـ شـبـهـ الجـملـةـ (لـلـحـوـادـثـ)، بـيـنـماـ قـيـدـ المـشـبـهـ بـهـ (مـرـوـةـ) بـشـبـهـ الجـملـةـ (بـصـفـاـ المـشـرـقـ)، وـبـ(كـلـ يومـ)، وـبـالـفـعـلـ المـبـيـنـ لـلـمـجـهـولـ (ثـقـرـعـ).

أمـا وجـهـ الشـبـهـ فقدـ حـذـفـهـ، كماـ حـذـفـهـ منـ التـشـبـيـهـ الـآـنـفـ الذـكـرـ، وهـدـفـ إـلـيـهـ فيـ التـشـبـيـهـ الـمـاضـيـ. منـ آـنـهـ لاـ يـرـيدـ أنـ يـحـصـرـهـ أوـ يـقـيـدـهـ فيـ أمرـ معـيـنـ؛ بلـ أـرـادـهـ أنـ يـقـيـ مـطـلـقاـ، كـيـ تركـ للـقارـئـ حرـيةـ تخـيـلـ الـوـجـهـ وـفـقـ ماـ تـخـيـلـهـ انـفـعـالـاتـهـ وـمـشارـكـتـهـ الـوـجـدـانـيـةـ .

لـعـلـ سـعـيـ أـبـيـ ذـؤـبـ إـلـيـ هـذـا التـشـبـيـهـ يـنـبـعـ مـنـ حاجـتـهـ إـلـيـ تـأـكـيدـ حـالـةـ الحـزـنـ المـفـجـعـ الـتـيـ صـورـهـاـ فيـ الـبـيـتـ السـابـقـ، فـقـدـ شـبـهـ نـفـسـهـ بـهـذـاـ النـوـعـ مـنـ الـحـجـارـةـ لـإـظـهـارـ مـدـىـ حـزـنـهـ وـأـلـهـ عـلـىـ فـرـاقـ أـبـنـائـهـ، وـبـيـانـ حـالـتـهـ بـعـدـهـ، وـحـتـىـ يـنـقـلـ السـامـعـ إـلـيـ هـذـاـ حـالـةـ (كـثـرـةـ الـمـصـابـ الـتـيـ أـلـمـتـ بـهـ) اـخـتـارـ لـنـفـسـهـ مـشـبـهـاـ بـهـ هوـ (مـرـوـةـ/ـالـحـجـرـ)، وـقـيـدـ بـوـجـودـهـ فـيـ مـسـجـدـ الـخـيـفـ، وهـدـفـ مـنـ هـذـاـ التـقـيـيـدـ أـنـ يـشـيرـ إـلـيـ أـنـ هـذـاـ الـحـجـرـ يـتـعـرـضـ لـكـثـرـةـ الـمـرـورـ عـلـيـهـ، وـذـلـكـ حـينـ جـعـلـهـ حـجـرـاـ فـيـ مـكـانـ مـقـدـسـ، يـقـصـدـهـ النـاسـ صـبـاخـ مـسـاءـ، فـلـاـ يـنـقـطـعـ مـرـورـهـ بـهـ؛ لـأـنـهـ فـيـ مـسـجـدـ لـيـسـ كـأـيـ مـسـجـدـ، إـنـهـ يـرـتـبـطـ بـشـعـارـ الـحـجـجـ عـنـدـ الـمـسـلـمـينـ، تـمـ يـجـعـلـهـ لـاـ يـخـلـوـ مـنـ الـمـصـلـيـنـ، وـهـذـاـ مـاـ تـؤـكـدـهـ لـنـفـذـةـ (كـلـ يومـ) الـتـيـ شـرـحـهـ السـكـرـيـ بـأـنـهـ (كـلـ حـينـ)، ثـمـ نـعـتـ نـظـمـ هـذـهـ الصـوـرـةـ بـالـفـعـلـ (ثـقـرـعـ) الـمـبـيـنـ لـلـمـجـهـولـ، وـبـنـاؤـهـ لـلـمـجـهـولـ بـقـصـدـ الـتـركـيزـ عـلـىـ حدـثـ

^١ نفس المصدر، ص ١٠-٩. المروء: الحجارة البيضاء. كل يوم: كل حين. ثقرع: بقال: فرغت مروءة فلان: أصابته مصيبة. المشرق: المصلى، ومسجد الحبيب.

(القرع)، لا على (القارع)/ الفاعل، فهو يريد بيان كثرة المصائب المثالة عليه، من غير الانشغل بالسبب لها.

مصابـبـ لا يـكـادـ أـبـوـ ذـؤـبـ يـنـسـيـ أـلـمـ وـاحـدـةـ مـنـهـ حـتـىـ يـقـعـ فـيـ أـخـرـىـ أـدـهـىـ وـأـمـرـ،ـ إـنـهـ أـلـمـ يـوـحـيـ بـهـ التـشـبـهـ وـمـاـ قـامـ عـلـيـهـ مـنـ نـظـمـ وـتضـامـ،ـ وـمـنـ مـحـاـورـ النـظـمـ الفـاعـلـةـ فـيـ رـسـمـ أـبـعـادـ الـمعـنـ استـعـمالـ حـرـفـ المـدـ الـيـاءـ فـيـ (كـانـيـ)،ـ «ـحـيـثـ سـاعـدـتـ الـكـسـرـةـ مـعـ صـوتـ الـيـاءـ عـلـىـ الإـيمـاءـ بـالـأـلـمـ وـالـتـوـجـعـ،ـ وـوـصـلـتـ بـهـمـاـ إـلـىـ أـعـمـاقـ السـامـعـ،ـ كـمـاـ سـاعـدـتـ الشـاعـرـ لـيـطـلـقـ شـكـوـاهـ وـيـتـحـفـفـ تـمـاـ أـنـقـلـ صـدـرـهـ مـنـ أـوـجـاعـ»^١.

هـذـهـ مـصـابـبـ هـيـ الـيـةـ جـعـلـتـ جـسـمـهـ يـنـحـلـ وـيـضـعـفـ،ـ تـمـاـ أـثـارـ اـسـتـغـارـ (أـمـيـمـةـ)،ـ فـسـأـلـهـ عـنـ السـبـبـ:

- ٢ - قالت أميمة: ما جسمك شاحبٌ
منذ ابتذلت، ومثل مالك ينفعُ
٤ - فأجبتها: أن ما جسمي آنة
أودي بنى من البلاد فردعواً

لـذـلـكـ نـرـىـ أـنـ (أـلـ) فـيـ (الـحـوـادـثـ) الـيـةـ قـيـدـتـ الـمـشـبـهـ (الـيـاءـ فـيـ (كـانـيـ)،ـ العـائـدـةـ عـلـىـ (أـبـيـ ذـؤـبـ)،ـ عـهـدـيـةـ ذـكـرـيـةـ،ـ فـقـدـ مـرـ ذـكـرـهـ فـيـ الـأـبـيـاتـ السـابـقـةـ.

وـهـكـذـاـ بـحـدـ أـنـ نـظـمـ الصـورـةـ عـنـدـ أـبـيـ ذـؤـبـ،ـ كـانـ الـأـسـاسـ فـيـ عـمـلـيـةـ التـوـاـصـلـ الـجمـالـيـ بـيـنـ الشـاعـرـ وـالـمـتـلـقـيـ،ـ إـذـ جـعـلـنـاـ نـشـعـرـ بـهـاـ وـكـانـاـ نـعيـشـ لـحظـاتـ الـحـزـنـ وـالـأـلـمـ وـهـيـ تـنـهـشـ روـحـهـ وـوـجـدـانـهـ،ـ وـهـوـ نـظـمـ تـولـدتـ فـيـتـهـ مـنـ أـمـورـ اـجـتـمـعـتـ وـتـالـفـتـ وـتـانـسـقـتـ فـشـكـلـتـ لـوـحـةـ فـتـيـةـ،ـ لـعـلـ أـوـلـهـاـ:ـ بـلـاغـةـ الـأـلـفـاظـ الـيـةـ اـخـتـارـهـاـ،ـ وـثـانـيـهـاـ:ـ كـيـفـيـةـ تـعـلـيقـ بـعـضـهاـ بـعـضـ:

فـالـمـشـبـهـ كـانـ اـسـنـاـ لـأـدـاـةـ التـشـبـهـ /ـ الـحـرـفـ الـمـشـبـهـ بـالـفـعـلـ (كـانـ)،ـ وـ(الـحـوـادـثـ):ـ مـتـعـلـقـانـ بـحـالـ مـحـذـوفـةـ مـنـ الـضـمـيرـ الـمـشـبـهـ (الـيـاءـ)،ـ وـالـمـشـبـهـ بـهـ (مـرـوـةـ):ـ خـيـرـ (كـانـ)،ـ وـ(بـصـفـاـ):ـ مـتـعـلـقـانـ بـصـفـةـ لـ(مـرـوـةـ)،ـ وـ(كـلـ يومـ):ـ مـتـعـلـقـانـ بـالـفـعـلـ (تـقـرعـ)،ـ وـنـائـبـ الـفـاعـلـ:ـ ضـمـيرـ يـعـودـ عـلـىـ (مـرـوـةـ).

هـذـاـ تـعـلـيقـ هوـ مـاـ جـعـلـ الصـورـةـ تـتـمـاسـكـ وـتـعـاـضـدـ مـنـ أـجـلـ التـعـبـيرـ عـنـ الـمـعـنـ بـأـبـلـغـ تـعـبـيرـ،ـ وـأـرـوـعـ تـقـيلـ،ـ وـمـاـ هـذـاـ تـعـلـيقـ إـلـاـ النـظـمـ،ـ الـذـيـ جـعـلـ دـلـالـةـ الـأـلـفـاظـ مـتـنـاسـقـةـ،ـ وـجـعـلـ مـعـانـيـهـ مـتـلـاقـيـةـ^٢،ـ «ـيـعـضـدـ بـعـضـهـاـ بـعـضـاـ،ـ وـيـلـاتـمـ أـوـلـهـاـ آخـرـهـاـ»^٣،ـ وـلـاـ نـسـتـطـيعـ عـزـلـ مـفـرـدـةـ عـنـ أـخـتـهـاـ حـتـىـ لـاـ تـنـفـصـ عـرـاـهـاـ وـيـذـهـبـ

^١ - ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، ص ٢١٠.

^٢ - أبو سعيد السكري، شرح أشعار المذلين، ج ١، ص ٦٥ - ٦٧.

^٣ - بنظر: حمادي صمود، الفكر البلاغي عند العرب أنسسه وتطوره إلى القرن السادس، (مشروع قراءة)، ص ٥٠٦.

^٤ - هاء الدين السبكي، عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، ص ٤٦٠.

جمالها، وتميزّق وحدتها، فتغدو كالكعبان تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذلّ الاغتراب، مع أنها مع أخواتها كالجواهر الثمينة مع أخواتها في العقد أبهى في العين، منها إذا أفردت عن النظائر، وبدت فذة للناظر.^١

إن اجتماع هذه المفردات في التشبيه، وتالفها، وترتبطها، وتناسقها، جعله «يتقطّر عنوبةً ويفيض حيويةً، وينساب انسياط الماء الرائق السلسيل في محنة الوادي»^٢.

ومن جميل ما نظم أبو ذؤيب صورةً انتقى ألفاظها، مراعيًّا أن تكون متناسقةً متماسكةً، ليكون اتحادها وانسجامها محققاً غايته في التواصل الوداعي، وذلك في قوله (من البسيط):

٥ - وزفت الشول من برد العشىٰ كما زفَ النعام إلى حفانِه الروح

وإذا ما نظرنا إلى مفردات هذا التشبيه - وهو تشبيه قثيلي يقوم على تشبيه صورة بصورة - نجد أنَّ الألفاظ كلُّها تدلُّ على السرعة، في أصلها المعجمي، أو في صفاتها، فالمفردة الأولى هي (زفت)، والرفيف: مشيٌّ سريعٌ في تقارب خطٍّ، ثم مفردة (الشول)، وهي الإبل التي شالت أبالها، أي حفت بطونها من أولادها، ومن المعلوم أنَّ الإبل التي لا تكون حواملَ تكون سريعةً في مشيها، كما أنَّ تقيد مشي هذه الإبل بشبه الجملة (من برد العشىٰ) يزيد في التعبير عن المعنى؛ لأنَّ هذا النوع من الإبل لا يصبر على البرد، لخفتها بطونها من أولادها، ولو كانت حواملَ كانت أصبر.^٣

هذا ما يخصُّ الصورة الأولى، صورة المشي، التي تدلُّ ألفاظها كلُّها على السرعة، وقد أوحَت بهذا المعنى قبل أن يأتِ بالصورة الثانية التي هي المشي به، ليبين من خلالها سرعة هذه الإبل، فاختار لذلك صورةً توحِي بالمراد، واحتار ألفاظاً وصفاتٍ تناسق وتنافر في معانيها لتصبُّ في معنى واحد هو السرعة، إذ شبه سير هذه الإبل ومشيتها بصورة مشي النعام إلى فراخه، وانظر إلى الألفاظ التي اختارها في الصورة الثانية: الأولى (زفَ)، وقد مرَّ الحديث عنها، والثانية (النعام)، ومن صفاته السرعة، ثم تقيد هذا النعام بصفة (الروح)، التي تدلُّ أيضاً على السرعة، ثم تقيله أخيراً بشبه الجملة (إلى حفانه إلى فراخه)، ربما شعر هذا النعام بخوفٍ على فراخه فهبت إلينا ليحميها، وبذلك يكون مشيه أكثر سرعةً.

^١ - ينظر: عبد الفاهر الجرجاني، *أسرار البلاغة في علم البيان*، ص ٢٠٦.

^٢ - نصرت عبد الرحمن، الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهمذاني المخاهلي، ص ٢٨.

^٣ - ينظر: أبو سعيد السكري، *شرح أشعار الهمذنيين*، ج ١، ص ١٢١-١٢٢.

إذاً: إن اختيار الشاعر هذه المفردات المناسبة، وتعليق بعضها بعض تعليقاً محكماً، جعل التشبيه آيةً في البلاغة، وأكسبه رونقاً وماء، وأصبحنا - ونحن نقرأ هذه المفردات المناسبة المنسجمة - كائناً نرى هذا المشهد يمثل أمامنا، بفضل المفردات المتراطبة التي سبّكتها أبو ذؤيب سكباً، وأفرغها إفراغاً واحداً، مشكلةً صورة حية تذخر بالحياة، « وهذا كله لا يمكن أن تخيله على لفظة واحدة من الألفاظ؛ بل إن الفضل والحسن كلُّه يبقى للحظة عندما تُسبّك في نسج وتألِيفِ مخصوص، على الوضع الذي يقتضيه علم التحوّل، وتعمل على قوانينه وأصوله »^١.

ومن صور التالف والتناسق بين مكونات التركيب التّشبيهي قول أبي ذؤيب المذلي (من البسيط):

٩- كائناً كاعبَ حسناء زخرفها حلىٌ، وأنرفها طعمٌ وإصلاحٌ

القصيدة في (أم عمرو)، وهذا البيت يصف جمالها وحسنها، فال فكرة التي يريد أبو ذؤيب التعبير عنها في هذا البيت هي جمال محبوبته وحسنها، ومن أجل أن يتحقق ذلك اختار مفردات كلُّها تدلُّ على الحسن والجمال، ثم نظم هذه المفردات كما ينظم العقد، وعلق بعضها بعض، فجاءت متماسكة منسجمةً لا تناقض بينها ولا استيحاش، ثم جعل هذه المفردات المتعاضدة مشبّهاً به، شبه المرأة التي يتحدث عنّها بما، وربط بين المشبه والمشبه به بالأداة (كأنْ).

وإذا ما نظرنا إلى التشبيه هنا نجد أنّه أتى بالمشبه ضميراً، وهذا الضمير يعود على متقدّم في الأبيات السابقة لهذا البيت، وهو (أم عمرو)، محبوبة الشاعر إذ يقول في بيت سابق:

٨- فيهنَّ أمُ الصُّبَّينِ الَّتِي تَبَلَّتْ فَلَيِ فَلَيِسْ لَهَا مَا عَشَتْ إِيجَاحٌ

هذا يعني أن المشبه (ضمير) كان عنصراً من عناصر الربط والتّمسك في النص، أمّا المشبه به فهو لفظ (كاعب)، وهي المرأة الحبيبة عند العرب، ثم قيد المشبه به بما يكمّله ويجمله، فأتى بجملة من الصّفات: (حسناء)، فهي حسناء بطبيعة خلقها، وأتبعها بجملة الصفة الاسمية (زخرفها حلىُّ)، والزّخرف لا يكون إلا في الزينة والترمُّن، فهي جميلة فاتنة حسناء مزيّنة بالحلي على الدوام، وهذا أفاده التعبير بالجملة الاسمية التي تؤدي معنى الثبات، ثم عطف بجملة صفة فعلية (أنرفها طعمٌ وإصلاحٌ)، ليدل على أن هذا الحسن غير مُهمل، تتعهده صاحبته بالإصلاح والتحسين، فالصّفة الأولى أفادت

^١- محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص ٦٤.

^٢- أبو سعيد السكري، شرح أشعار المذلين، ج ١، ص ١٦٦. زخرفها: زينها. أنرفها: نعمّها. الإصلاح: السُّعْي وحسن العذاء.

^٣- نفس المصدر، ص ١٦٦.

الجمال الطبيعي، بينما أفادت الثانية الجمال المصنوع، أما الثالثة فأفادت تجدد الرعاية والاهتمام بهذا الحسن، ليصل به إلى الكمال، وبالتالي يضع المتكلمي أمام أعلى درجات الجمال.

- انسجام نظم التشبيه مع مطلع القصيدة وموضوعها:

ومما يلاحظ أن المذليّ عندما يبني قصيده أنه يحرص على توفير التلاؤم بين مطلع القصيدة وموضوعها من جهة، وتشبيهها وصورها من جهة ثانية، والتلاؤم ضربٌ من النَّظَم وطريقةٌ فيه، والأمثلة على هذه الظاهرة كثيرة في ديوان المذليين.

من هذه الأمثلة قول مليح بن الحكم (من الطويل):

- ١- ربَّةُ لِبْرٍ أَخْرَ اللَّيلِ مُوصِبٌ رفيع السَّنَا يَبْدُو لَنَا ثُمَّ يَنْضَبُ
- ٢- تِرَاهُ كَتْخَفَاقِ الْجَنَاحِ، وَدَوَئَهُ مِنَ النَّيْرِ أَوْ جَنْبَيْنِ صَرَرَةٌ مَنْكِبٌ

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة المؤلفة من سعة عشر بيتاً عن المرأة، وعن الخصب، إلا أنه بدأها بالحديث عن البرق بأسلوب تصويري يعتمد على التشبيه، حاعلاً المشبه (البرق) في مطلع البيت الثاني ضميراً، وكان قد قيده في البيت الأول بزمن ظهوره، وهو آخر الليل، للدلالة على أنه لا يستطيع أن ينسى من يحب، فهو في تذكرة دائم للمحبوبة، هذا التذكرة جعله لا يستطيع النوم، فظل ساهراً يرقب أنواء السماء، ثم قيد هذا المشبه بصفات، أولها (موصب) للدلالة على ديمومته، وثانيها (رفيع السنّا)، فضوء هذا البرق كان يظهر على شكل خيط مضيء، وثالثها (يبدو لنا ثم ينضب)، وهذه الصفة وما عُطف عليها تبيّن لنا حركة هذا البرق خفاءً وظهوراً، وشدة نوره لنلاحظها في تقييده (رفيع السنّا)، ثم أتى بالتقيد الأخير في قوله: (تراه)، فجاء به في صورة الضمير، وعلى الرغم مما يعرف عن الإضمار من معنى التخفية، إلا أن الضمير هنا استطاع أن يسلط الضوء على الصفات الواردة في البيت الأول وبؤكدها، وذلك بأن أوحي للمتكلمي أن يتخيلها مجتمعة، ثم أتى بالمشبه به (تخفّاق الجنّاح)، فهذا البرق يشبه تخفّاق الجنّاح سرعةً وخفةً: سرعةً في الظهور وسرعةً في الاختفاء، أما الخفة فهي في الحركة، ولعلنا نلمح في لمعان هذا البرق وضوئه ما يوحى لنا بأمل الشاعر وتفاؤله في وصال الأحبة.

^١ - أبو سعد السكري، شرح أشعار المذليين، ج ٣، ص ١٠٥٠. موصب: دائم. ينضب: يخفى. السنّا: الضوء. النَّيْر: جبل. ضرَّة: أرض. منكِب: جانب منه.

ثم عاد بعد أن ذكر المشبه به إلى الحديث عن المشبه، وقىده بصفاتٍ متعددة، منها (سرى دائباً)، ثم يذكر سحابه المراقق له، ويظهر بأنّه سحاب غزير (بذي هيدب)^١، يروي الوديان ويملؤها، ليؤكّد الخصب والنمو والغارة.

ثم ينتقل إلى صورة المرأة الخصب، فيذكرها ويستعيّر لها مع أتراها صفات الغزلان، من خلال تشبيههن بهذه الحيوانات الجميلة:

- ٩ نظرت إلينا من قريب وأتلعنت
بأعناقها غزلان ضال وربّ رب٢
- ١٠ كمثل حدود الحيل صدّت بأوجهٍ
حسانٍ، وغضّها الأجلة مُغرب٢

تتلاعّم صور القصيدة وتتألّف، إذ كانت الأولى منها للبرق، والبرق لا يكون إلا مع المطر، والمطر رمز للخصب، وهذا الافتتاح كما أسلفنا يلائم الحديث عن المرأة، لأن المطر والمرأة كل منهما مصدر للخصب والنمو، فمزج الشاعر بين الخصبين، في صورة تّشبّهية معيرة.

وفي هذه الصورة يعمد الشاعر إلى استقصاء الجزئيات وتبّعها، فالصورة عنده لا تقطع في بيتٍ واحد، وإنما نراها آخذة في التسامي في عدة أبيات.

ومن ذلك أيضًا قول أبي خراش (من الطويل):

- ٣ إذا هي حنّت لالهوى حن حوقها
- ١١ رأت رجلًا قد لوحّته مخاصص
- ١٢ غَذِيَ لِقَاحٍ لَا يَرَالْ كَائِنَةُ
- ١٥ فجاءت كمحاصي العين لم تخل حاجة
- ١٩ إِذَا ابتَلَتِ الأَقْدَامُ وَالْتَّفَّ تَحْتَهَا
- ٢٠ وَنَعَلٌ كأشلاءِ السُّمَاءِ بَيْذَنُهَا
- ٢١ إِذَا لَمْ يَنْازِعْ جَاهِلُ الْقَوْمِ ذَا النَّهَى
- ٢٢ تَرَاهَا صغارًا يَحْسِرُ الطُّرْفُ دُونَهَا

^١ - بنظر: نفس المصدر، ص ١٠٥٠.

^٢ - أبو سعيد السكري، شرح أشعار الهمذنيين، ج ٣، ص ١٠٥١.

^٣ - نفس المصدر، ص ١١٩٨ - ١٢٠٣.

نجد في هذه الأبيات التلاؤم بين الصُّور جميعها، كما نجد التلاؤم بينها وبين نفسية الشاعر، فنفسه كانت قلقَةً، وكان مكتتبًا متشائماً من الحياة، فجاءت الصُّور لترسم هذه الحالة النفسية، حاملةً المعنى الذي يريد الشاعر التعبير عنه، ولعل سبب هذا التّشاؤم يعود إلى حالته الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها، وتفصيل ذلك يأتي من خلال الصُّور التي رسّها، كان أَوْلَاهَا تشبّهه حين زوجِه تشبّهها فيه هجاءً ساحرًا:

٣- إذا هي حَتَّ لِلْهُوي حَنْ جَوْفُهَا كجوفِ البعيرِ قلبُهَا غَيْرُ ذِي عَزْمٍ

فهي إذا حَتَّتْ إلى أهلها وبليدها فتحتْ فاهَا، وحَتَّتْ كما يَحْنُ البعير، وهي صورةٌ تعبر عن سخط الشاعر، فرسّها رسماً يُظْهِرُ فيه بشاعتها، وأَوْلَ صور هذه البشاشة كَبِيرٌ فِيهَا، ولعل سبب تركيزه على فمهَا ما يعانيه من كثرة شكوكها، وسلطنة لسانها، وتأففها الدائم من فقره وسوء حاله، وهذا ما توضّحه الصورة الآتية:

١١- رأَتْ رَجُلًا قَدْ لَوَحَتْهُ مَخَامِصُ وَطَافَتْ بِرِئَانِ الْمَعَدَّينِ ذِي شَحْمٍ

١٢- غَذِيَ لِقَاحٍ لَا يَرَالُ كَائِنٌ حَمِيَّ بَدِيعٌ عَظِيمٌ غَيْرُ ذِي حَجْمٍ

في هذا التشبيه يبيّن لنا الشاعر نظرة زوجته إليه، إذ أتى بالمشبه ضميراً عائداً على وصفٍ سابق في قوله: «رأَتْ رَجُلًا»، ثم قيده بالصفة (لوَحَتْهُ مَخَامِصُ)، ليدلّ على ضموره، والمشبه به هو زقّ السمن

الذي رُبَّ و لم يستعمل ، والجامع هو عدم الفائدَة، وهذا عبر الشاعر عن عدم رضا زوجته به، يقول:

١٣- تقول: فلو لا أَنْتَ أَنْكِحْتُ سَيِّدًا أَزْفُ إِلَيْهِ أَوْ حُمِلْتُ عَلَى قَرْمٍ

إذا كان نظرها إليه على هذه الصورة، فكيف لا يهجوها؟ ويلغى اللذورة في هجائِها، ها هو يشبهها بخاصيَّ العَيْرِ:

١٥- فجاءَتْ كَحَاصِي الْعَيْرِ لَمْ تَحْلِ حَاجَةً وَلَا عَاجَةً مِنْهَا تَلَوَحُ عَلَى وَشْمٍ

^١- نفس المصدر، ص ١١٩٨. قلبها غير ذِي عَزْمٍ: أي هي غير ساكنة.

^٢- نفس المصدر، ص ١٢٠١-١٢٠٠. المَعَدَّ ما تحت العَصْدُ، وهو موضع رجل الفارس من الفرس. الحَمِيت: وعاء السمن الذي مُنْ بالرَّبُّ، والرَّبُّ: النَّفل الأسود، بدِيعٌ: حَدِيدٌ لم يستعمل.

^٣- نفس المصدر، ص ١٢٠١. القرْم: الفحل الذي يُرَبَّى ولم يستعمل.

^٤- نفس المصدر، ص ١٢٠٢-١٢٠١. لم تَحْلِ: لم تفعَلْ، من (الْحَلْيَ). حاجة: الحاجة خرزَةٌ من رديء الخرز. العاجة: العاجة: ذبْلةٌ. على وَشْمٍ: ليست موشومة ولا مزينة.

كان الجامع بين الطرفين في هذا التشبيه الانكسار، إذ إن خاصي العبر يستحبى مما يصنع. وفي التشبيه هجاءً ما بعده هجاء لها؛ لأن المرأة إذا خصت العبر لم يبق شيءٌ من البداوة إلَّا أُنتهَى، ثم عاد إلى تقييد المشبه (هي) — وهو فاعل للفعل (جاءت) — بصفاتٍ تدلُّ على وعدم جمالها، وعدم اهتمامها بنفسها، فهي لا ترتئن ولو بأرداً الخرز والخلي، ولا تضع وشماً يجعلها أكثر قبولًا، من هنا كان تشبيهها بخاصي العبر تعبيرًا عن انعدام إحساسها بأنوثتها، ودل على افتقارها إلى ذوق الأنثى، مما زاد في قبحها. وبذلك استطاع من خلال تقييد المشبه أن يصل بهذا التشبيه في هجائه حدًّا يضاهي نظرها إليه، أو هو أشد وطأة، وهذا الشعور تجاهها نتيجة سخطه عليها، ورداً مفعماً على دعواها.

وبذلك نجد أن الصور التشبيهية جاءت متعاضدةً متألفةً مع سياقها، سكبها الشاعر في بناءً متناسقٍ، يمثل لوحة تعبيرية، تحمل أدق التفاصيل عن علاقته بزوجته، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن حالته الاقتصادية، والتعبير عنها معتمداً في الدرجة الأولى على التشبيه:

٢٠ - *ونعل كأشلاء السماني تبدُّلها خلاف ندى من آخر الليل أو رهمٍ^١*
هنا يشبه الشاعر نعليه المتكلبين البالينيَّن من طول الزمن، وهو يسير بهما ليلاً، والمطر الخفيف يهطل كالندى، بشلوٰي جنائيِّ السماني، والجامع بينهما: الفنان والتلاشي.

وفي هذا التشبيه يلخص الشاعر حالته البائسة، إذ يظهر فقره وعوزه، ولعل هذا — في اعتقادنا — هو سبب علاقته السيئة بزوجته، فلا شك في أنَّ فقره وعوزه كان من أهم الأسباب التي جعلت زوجه ناقمةً عليه، غير راضيةٍ به.

والمهم هنا ليس الحديث عن حالتي الشاعر الاقتصادية والاجتماعية، وإنما الحديث عن دور التشبيه في إيصال معاناة الشاعر إلى المتلقى، على نحو في جمالي يحقق المشاركة الوجدانية والمتعة الفنية، فالتشبيهات التي ذكرها الشاعر في نصه هذا كانت تشبيهات معبرة عن أحواله البائسة، وتقلباته النفسية، فشكلت محوراً مهماً من محاور بناء النص، وباجتماع سوء حالتيه الاجتماعية والاقتصادية تكون جوًّ القصيدة، ذلك الجوُّ التشاوُمي عند الشاعر الذي سُئِم تكاليف الحياة، وقد أمله في تحسن أحواله.

^١ - نفس المصدر، ج ٣، ١٢٠٣. الرهم: المطر الضعيف الساكن للبن.

- الخاتمة:

بعد أن عشنا مع آفاق التشبيه في شواهد من شعر الهنلبيين، نستطيع أن نلمس ما كان يتمتع به التشبيه في أدائهم الفني، فقد كان الوسيلة الأقصر والأوضح والأمتع في تقديم المعنى، ولاسيما حين يكون مستمدًا من صميم مجتمعهم، ومظاهر حيائهم.

لقد كان الهنلبيون في نظمهم الصورة التشبيهية، يحرصون على أن تكون ألفاظ الصورة ومفرداتها وترابكيها متناسقةً متلائمة من حيث المبنى، ومن حيث المعنى، فكلُّ واحدةٍ تستدعي صاحبتها، وتطلبها في تناسق ووئام، بحيث أثنا إذا نزعنا مفردةً أو مكوناً من مكونات التشبيه احتلت الصورة، وقدرت قまさكها وحملها، ولا يمكن إلا أن نلاحظ اهتمام الشاعر الهنلي بانتقاء ألفاظه، فهو يحرص على أن تنتهي ألفاظ الصورة الواحدة إلى الحقل المعجمي للمعنى الذي تحمله.

أمّا في مجال نظم صور القصيدة، فقد وجدنا أن الشاعر كان يحرص على أن تكون صوره متناسقةً متلائمة فيما بينها، مع اهتمامه بأن تتحقق الانسجام مع موضوع القصيدة ومكوناتها، ولا يغيب عنه العمل على أن تتكامل هذه الصور فيما بينها، لتتمو حتى تصل إلى التعبير عمّا يصبو إليه.

قائمة المصادر والمراجع

١. الجاحظ، أبو عثمان، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، (د.م): دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).
٢. الجاحظ، أبو عثمان، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ١٩٣٨ م.
٣. الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط١، القاهرة: مطبعة المدى، — جدة: دار المدى، ١٤١٢ هـ = ١٩٩٢ م.
٤. الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣، القاهرة: مطبعة المدى، — جدة: دار المدى، ١٤١٣ هـ = ١٩٩٢ م.
٥. حمدان، ابتسام أحمد، **الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي الأول**، ط١، حلب: دار القلم العربي ١٤١٨ هـ - ١٩٩٧ م.
٦. الخطاطي، أبو سليمان، **بيان إعجاز القرآن** (ضمن ثلاثة رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، ط٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨ م.

٧. الرّافعي، مصطفى صادق، *إعجاز القرآن والبلاغة النبوية*، راجعه وضبطه: محمد سعيد العريان، وقدّم له: محمد علي سلامـة. طـ١، القـاهرـة: الصـحـوة لـلنـشـر وـالتـوزـيع ١٤٢٩ـهـ - ٢٠٠٨ـمـ.
٨. الـزيـات، أـحمد حـسن، *دـفـاع عـن الـبـلـاغـة*، طـ٢، (دـمـ): عـام الـكـتب ١٩٦٧ـمـ.
٩. السـبـكيـ، هـاء الدـينـ، *عـروـس الـأـفـرـاحـ فـي شـرـح تـلـخـيـصـ الـمـفـتـاحـ*، طـبـعـ معـ مـختـصـرـ السـعـدـ الـسـفـاـزـيـ علىـ تـلـخـيـصـ الـمـفـتـاحـ، بـولـاقـ: الـمـطـبـعةـ الـأـمـيرـيـةـ ١٣١٧ـهـ.
١٠. السـكـريـ، أـبـو سـعـيدـ، *شـرـحـ أـشـعـارـ الـهـذـلـينـ*، تـحـ: عـبدـ الـسـتـارـ أـحمدـ الـفـراجـ، مـراـجـعـةـ: مـحـمـودـ مـحـمـدـ شـاـكـرـ، الـقـاهـرـةـ: مـكـتبـةـ دـارـ التـرـاثـ، ١٤٢٥ـهـ، ٢٠٠٤ـمـ.
١١. صـمـودـ، حـمـاديـ، *الـفـكـرـ الـبـلـاغـيـ عـنـ الـعـربـ أـسـسـهـ وـتـطـوـرـهـ إـلـىـ الـقـرـنـ الـسـادـسـ*، (مـشـرـوعـ قـراءـةـ)، تـونـسـ: مـنـشـورـاتـ الـجـامـعـةـ الـتـونـسـيـةـ، ١٩٨١ـمـ.
١٢. عـبـدـ الرـحـمـنـ، نـصـرـتـ، *الـوـاقـعـ وـالـأـسـطـوـرـةـ*، فـيـ شـرـعـ أـبـي ذـؤـبـ الـهـذـلـيـ الـجـاهـلـيـ، عـمـانـ: دـارـ الـفـكـرـ لـلنـشـرـ وـالتـوزـيعـ، ١٩٨٥ـمـ.
١٣. عـبـدـ الـمـطـلـبـ، مـحـمـدـ، *الـبـلـاغـةـ وـالـأـسـلـوبـيـةـ*، طـ١، بـيـرـوـتـ: مـكـتبـةـ لـبـنـانـ نـاـشـرـوـنـ، ١٩٩٤ـمـ.
١٤. عـبـدـ الـمـطـلـبـ، مـحـمـدـ، *جـدـلـيـةـ الـإـفـرـادـ وـالـتـركـيبـ* فـيـ الـنـقـدـ الـعـرـبـيـ الـقـدـيمـ، طـ١، لـوـنـجـمـانـ: الشـرـكـةـ الـمـصـرـيـةـ الـعـالـمـيـةـ لـلنـشـرـ، ١٩٩٥ـمـ.
١٥. كـردـ عـلـيـ، مـحـمـدـ، *رـسـائـلـ الـبـلـاغـاءـ*، طـ٢، مـصـرـ: طـبـعـ عـطـبـعـةـ دـارـ الـكـتبـ الـعـرـبـيـةـ الـكـبـرـيـ، ١٣٣١ـهـ - ١٩١٣ـمـ.

دراسة أسلوبية للرتابة التعبيرية في «النمور في اليوم العاشر» لزكرياء تامر

الدكتور علي بیانلو*

الملخص:

اهتم النقاد بدراسة الظواهر اللغوية، من خلال الأنماط، ويمتد بحثهم إلى تنويعات في التراكيب تعتمد مؤثرات يمكن أن تكون لها صلة بالمبعد، وهي مؤثرات قد تحرف عن مجريها لتكون في النهاية أسلوباً متفرداً. هذا التوجه من الدراسة في أساليب الأدباء نسميه بالأسلوبية، بما يتسع فيها من رؤية أنسنية، فيتفرع منها منهج إحصائي قمنه دراسة الظواهر اللغوية في الأعمال الأدبية في إطار المعطيات الكمية. وهناك توجهات أخرى في الأسلوبية كالتجوّه النفسي، والوظيفي، وغيرها.

استقرّ عبر النصّي، الحاصل من بيانات الجداول - مع استخدام المنهج الإحصائي اليدوي وليس الآلي - أن تامر ذو منهج ثابت في تعاطي الظواهر الربتية. في مجموعته «النمور في اليوم العاشر» عبر دراسة للرتابة التعبيرية، فلاحظنا أنه جأ إلى النمط الريتيب في اجتماع (الفعل الماضي + الباء الجارة + المحرر + النعت مع التناوب في النوع والعدد) في التراكيب الحصرية. وحدث أن ينحرف الكاتب عن النمط إلى التنويع، في إعادته للظواهر اللغوية، وذلك ما يستدعيه أسلوبه القصصي. والحوارية أساساً هي مبدأ رتابة النمط في التعاطي الألفاظي، خاصةً في التكرار الفاشي في مفردات القول والسؤال والصوت واللامحة وغيرها. وهذا يبدو للقارئ إذا ما أكثر من قراءته للكاتب، ويظهر أنّ الفوضى بنيمت عن فقر في الشروءة اللغوية أو عن لاوعي لزكرياء تامر، لأنّه لو انتبه للرتابة لاجتنب عن التورط في الفوضى اللغوية.

كلمات مفتاحية: زكرياء تامر، العمل القصصي، الأسلوبية، النمط الريتيب.

المقدمة:

اهتم علماء العربية قديماً بدراسة المفردات والجمل من خلال الأنماط المألوفة، وما لهذه الأنماط من دلالات، كما اهتموا بحلوث بعض الظواهر اللغوية، ووظيفة كلّ ظاهرة، واهتموا ببعض التنويعات اللغوية التي لها دلالة فنية قد تأتي من توافق الحروف والكلمات والجمل، أو تختلفها ويمتد بحثهم في هذا المجال إلى تنويعات في التركيب تستند إلى عدد من المؤثرات الجديرة بالاعتبار، يمكن أن تكون لها صلة بالمبعد أو المتلقّي، وهي مؤثرات تحولّ، وتحرف عن مجريها في الاستعمال المألوف لتكون في النهاية

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة بزد، إيران. abayanlou@yazd.ac.ir

تاریخ الوصول: ٠٨/٠٧/١٣٩١ هـ.ش - ٢٩/٠٩/١٣٩٢ هـ.ش - تاریخ القبول: ٢٦/٠٦/١٣٩٢ هـ.ش - ١٧/٠٩/١٣٩٢ هـ.ش

تنوعاً فردياً أو جماعياً، ولنقل لتكون أسلوباً يتسم بصيغة شخصية. نعلم أنَّ هذا الوجه من الدراسة التقليدية في أساليب الأدباء نسميه حالياً باسم النقد الذي يرتبط بالبلاغة أو بما يسمى بالنقد البلاغي التقليدي؛ ولكن تطور ذلك وامتزج في الوقت الراهن بالأسلوبية بما يتسع فيها من رؤية ألسنية جديدة، كما قيل إنها «تحليل لغوي موضوعه الأسلوب وشرطه الموضوعية وركيزة الألسنية»^١. وهي التي تُعرف أيضاً في معاجم المصطلحات النقدية والفنية، أنها «درس موضوعه دراسة الظواهر اللغوية وميزات التعبير اللغوية»^٢ في النصوص؛ ولذلك يتفرع منها منهج إحصائي كمّه دراسة الظواهر اللغوية وتحديدها في الأعمال الأدبية في إطار المعطيات الكمية، أي الأرقام. بينما يجب أن ننتبه إلى أنَّ الأسلوبية لا تحصر في التوجّه اللساني والإحصائي فقط؛ بل وهناك توجّهات أخرى في الدراسات الأسلوبية كالتجوّه التعبيري، والنفسي، والوظيفي، والبنيوي، وغيرها.

هذا، والذي لا شكَّ فيه أنَّ المنهج الإحصائي أصبح صاحب اليد الطولى في مجال الأسلوبيات باعتباره نموذجاً للدقة العلمية التي لا تترك مجالاً لذاتية الناقد أو الباحث كي تنفذ إلى العمل الأدبي^٣. وحجّة أصحاب الإحصائيات – في تبرير ما يُؤخذ على الأسلوبية من ارتكازها على الأرقام الميتة دون الإحساس، والانطباع الشخصي، أو النونق الفردي – تعتمد على أنَّ دقة ظهور السمة اللغوية في تعبير أديب معين لا تكفي في إدراكها النظرة العابرة أو الحاسة النونقية، بل لا بدَّ من الارتكاز على علم الإحصاء الذي يصل بالناقد إلى الدقة العلمية المفضلة المطلوبة^٤. فمن هذا المنطلق، تأتي «الأسلوبية الإحصائية فهتم بتبني السمات الأسلوبية، ومعدل تواترها، وتكرارها في النص»^٥ المدروّس مهما كان نوعه، شعرياً، أو مسرحياً، أو سردياً، إلخ.

وما جاءنا من حديث حول الأسلوبية يسوقنا في الواقع إلى أنَّ نقول إنَّ هناك مجالاً خصباً متوفراً، في النواوين الشعرية والأعمال السردية لدى كلِّ من الشعراء وكتاب القصص، يحمل الدرس على متابعة الأساليب والأفساط في تلك الأعمال. والسردية تعنى بدراسة السرد وأنواعه – وما أنها طريقة

^١ - محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص ٢٨٩.

^٢ - جوزيف ميشال شريم، **دليل الدراسات الأسلوبية**، صص ٣٧ و٣٨.

^٣ - سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ص ١١٤.

^٤ - محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**، ص ١٩٨.

^٥ - المصدر نفسه، ص ٢٠١.

^٦ - إبراهيم حلبي، **النقد الأدبي الحديث، من الحاكمة إلى التفكيك**، ص ١٥٦.

تروى بها القصة أو الخرافية، تبحث عن مدى تعبير الآثار الأدبية، وهي نظر خطابي متميز^١ – ترتبط بالأسلوبية الألسنية في وصف معلم القصص. ولذلك يسعى مثل تلك الدراسات الأسلوبية إلى الانتقال بالنقد الأدبي من الانطباعات الشخصية – كما قلنا آنفًا – إلى تحليل الأبنية السردية، والدلالية، ثم تركيب النتائج التي توصل إليها في ضوء تصنيف دقيق لمكونات النصوص السردية – وبالتالي يبحث المنهج الأسلوبي السرديّ اللساني في العلاقات الحضورية التي هي علاقات تشكّل وبناء، أي المظهر التركيبي للخطاب من حيث هو طريقة نوعية لتحليل السرد بمظاهره اللغوية. فكل ذلك يجدوا بنا إلى دراسة أسلوبية لنمطية اللغة التعبيرية القصصية لدى الكاتب القصصي زكريا تامر. وإن منهج البحث هو منهج إحصائي للظواهر اللغوية الرتيبة الفاشية في التعبير، ومن ثم تقديم المعطيات لها والبيانات في الجداول.

ها هو زكريا تامر الكاتب القصصي السوري (١٩٣١م) أنتج قصصاً قصيرة في مجموعات عديدة، حيث «... كلّ قصة من قصص زكريا تامر عام صغير متكمّل مستقل بذاته يوحّي إيماءً دالاً ومكتفأً بالواقع العربي ... وكلّ جزئية يتناولها زكريا تامر تحمل بنور الكلمة أو بنور المجتمع مكملاً، والكل هو جماع جزئياته، والكاتب يهتم بكل جزئياته، ويتمتع بال بصيرة التي تتيح له إدراج كل جزئية من الجزئيات في كليتها أياً كانت هذه الجزئية. وزكريا تامر إذ يحكى قصة حب أو زواج، أو جوع أو قتل، أو لحظة صفاء يذكرها عنف، يحكي قصة واقع بأكمله بكلّ مقوماته»^٢. تتسم كتاباته كلّها في هذه المجموعات بظاهرة النمطية الرتيبة في استخدام الألفاظ والجمل في سياقات متكررة مشابهة لافتة للنظر عند قراءة القصص علانيةً، حتى لتلتنا هذه الظاهرة المتفشية على اثناع خطوطات الكاتب في آثاره. فقد ثبت، عبر التقصي، أنّه ذو منهج دوراني ثابت في تعاطي المفردات والعبارات الرتيبة في المجموعات القصصية جميـعاً، لكنـا سـايرـنا الكـاتـبـ في أـسـلـوبـهـ المـتـميـزـ بـغـرـديـتهـ عـنـدـ مـجمـوعـةـ «ـالـنـمـورـ فيـ الـيـومـ الـعـاـشـ»ـ كـمـوذـجـ منـ بـيـنـ النـماـذـجـ الـكـثـيرـةـ عـبـرـ درـاسـةـ أـسـلـوبـيـةـ لـنـمـطـيـةـ الـلـغـةـ التـعـبـيرـيـةـ الـمـتـداـولـةـ لـدـيـ الكـاتـبـ. فأـرـدـناـ أـنـ نـلـمـ عـنـ كـثـبـ بـأـدـوـاتـ الـكـاتـبـ الـلـفـظـيـةـ الـمـتـداـولـةـ الـمـتـفـشـيـةـ لـدـيـهـ فيـ إـنـتـاجـاتـ الـقـصـصـيةـ منـ منـظـورـ الـأـسـلـوبـيـةـ.

الدراسات السابقة:

سبقت دراستنا هذه مباحث حول زكريا تامر وأدبه في مقالات منها: مقالة «شعرية العنونة في تجربة

^١ سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١١١.

^٢ لطيفة الزيات، من صور المرأة في القصص والروايات العربية، صص ٩٠ و٩١.

زكريا تامر القصصية» لمفید نجم في مجلة الرواى، العدد ١٧٧٧، ٢٠٠٧م. ومقالة «استدعاء التراث في أدب زكريا تامر» لصلاح الدين عبدي في مجلة العلوم الإنسانية الدولية، السنة ١٦، العدد ٣٢٠٠٩، ٢٠٠٩م، و«دراسة الرمز في القصة القصيرة، النمور في اليوم العاشر لزكريا تامر» لعلي باقر طاهري نيا وسمانة رئيسى في مجلة دراسات العلوم الإنسانية (فارسية)، بجامعة بو علي سينا، العدد ٢٠، ٥١٣٨٨، ٢٠١٣م، و«هوم زكريا تامر» لرياض عصمت في مجلة المعرفة، العدد ١٨٩٧، ١٩٧٧م، و«أزمة الإنسان في قصص زكريا تامر» لسمير قطامي في مجلة دراسات، المجلد ١٠، العدد ١١، ١٩٨٣م، وغيرها . وكذلك تمت دراسات حول الكتابة القصصية لدى زكريا تامر في كتاب «زكريا تامر والقصة القصيرة» لامتنان عثمان الصمادي، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٥م، وفي كتاب «علم زكريا تامر القصصي: وحدة البنية والفنية في ثرقيها المطلق» لعبد الرزاق عيد، دار الفارابي، بيروت ١٩٨٩م، ولكن مع كلّ ما جرى في أدب زكريا تامر من بحث، إنما يريد البحث الحالي الكشف عن جوانب لغوية رتبية متفشية لديه في اللفظ والعبارة كأسلوب متميز متسلط على أدبه. مما رأيناه من مثل هذه الظاهرة حملنا على دراسته دراسة إحصائية مفصلة كاشفين عن سمة الكاتب القصصية.

طرح الأسئلة والفرضيات:

الف - ما هو السبب في الرتابة الفاشية الشبيهة بالفوضى في النمط الأسلوبى عند تعاطي الألفاظ والتركيب الثابتة؟

ب - هل العمل الحواري يحجم ويضيق المجال في التعبير كما في تناول الأفعال خاصة؟
يُفترض بدايةً أنَّ التعبير اللاإلوعي عن الغرض قد ينتهي إلى رتابة النمط الأسلوبى في تعاطي الألفاظ والتركيب!!، وأنَّ تحجيم الشروءة اللغوية ينحصر أحياناً في تعاطي الفعل الماضي كما لدى زكريا تامر في قراءة أعماله الأدبية !! ذلك خاصةً في العمل الحواري المتجسد بمفردات القول والسؤال، والصوت، واللهجة، و...!!

منهج البحث:

استخدمت المنهج الإحصائي اليدوى وليس الآلى، مع إعداد مسودات رُتبت فيها الألفاظ والعبارات وفق الشكل والمحوى مع ثبت التكرار والإعادة لها من خلال النصوص. ثم تم تنظيم المداول وتحليل بياناتها لغوياً. وقد استغرقت هذه العملية بضعة أشهر.

هذا، وبناءً على التعليل السابق ذكره، سيعري الحديث، في ما بعد، عن الموضوع في حيز العناوين التالية، مع التدقيق، والتفصيل والتعليق. وأمّا سبب اختيار العناوين الفرعية في المقالة فهو

مراجعة الناحية المعنية للعينات وارتباطها الدلالي معاً والتغلب اللغطي للبعض على غيره.

٩- الدوال الصوتية

نرى الكاتب يعتمد في النمط على استخدام تركيب يجمع بين الفعل الماضي وبين الباء الجارة العلاقة بكلمة ثابتة الحضور قد يضاف إليها نعت متباوب متعدد (الفعل الماضي + الباء الجارة + الجرور + النعت). والجدير بالذكر هو أن التوسيع يجري في الفعل المضارع في صور قليلة؛ ولذا «يلجأ الكاتب إلى استخدام الفعل الماضي ... كثيراً في محاولة منه لرصد الماضي بآماله وذكرياته وأوجاعه مقابل الحاضر الذي يغتال فرحة تذكر هذا الماضي، ويترحم عليه»^١ لنا أن نسأل وهو: هل أهداف استخدام الفعل هذه محصورة بذكرى تامر؟ يبدو أن استخدام الأفعال الماضية لكل كاتب تحقق هذه الأهداف مثل رصد الماضي بآماله وذكرياته، أليس هكذا؟ إلا أن محور الكلام - وهو دراسة لغة القاص زكرياء تامر بالذات - ينتهي بنا إلى هذا المقال، كما في الجدول التالي:

الجدول الأول

مرات الورود	التنوع في العينة	ت	مرات الورود	التنوع في العينة	ت	مرات الورود	التنوع في العينة	ت
٣	صالٌ/غنى بصوت/غُلٌ/منتشر	٣٧	١	صال بصوت ربيع حانق متحد	١٤	٦	قال بصوت مخجج مرح/مُنوسِل٢ *	١
٤	قال بصوت جامد /فظ/ساخط/أمر *	٢٨	١	قال بصوت حانق	١٥	١	طلبت بصوت متسلل	٢
١	تحدىت بأصوات متذمرة	٢٩	١	قال بصوت ربيع حادٌ عالٌ	١٦	١	صرخ بأصوات متسللة	٣
١	سألت بصوت معجرف *	٣٠	٢	تكلّم / قرأ بصوت عالٌ	١٧	١	صال بصوت خشن صارم	٤
٢	قال بصوت حائف/واهن	٣١	١	ينكلمون بأصوات عالية	١٨	٢	استمر/ قال بصوت خشن	٥
١	قال بصوت وديع متسائل	٣٢	١	قال بصوت حاول أن يكون هادئاً	١٩	٣	قال / أعلن / نكّل بصوت صارم	٦
٢	أنباءً / غنم بصوت خاشع / ضارع	٣٣	٢	قال بصوت هادئ / هادئ ذي نبرة	٢٠	١	قال بصوت خفيض مرتعش آسف	٧

^١ - امتنان عنمان الصمادي، زكرياء تامر والقصة القصيرة، ص ١٨١.

				* آمره				
٢	قال بصوت مضطرب / متلجلج	٣٤	٢	قال بصوت خافت / خافت ذليل	٢١	١	ردد بصوت خبيض * مفعم بالنشوة	٨
١	صاحب بصوت مثقل * يفرج	٣٥	٣	قال / بسمل / فرأ / بصوت مرتفع	٢٢	٢	نكلم / يقول بصوت خبيض	٩
١	قال بصوت يلغ سمح... شبيهاً برائحة الردهة *	٣٦	٢	قلت / عاود بصوت مرتفع مهدد / مرتفع رتب	٢٣	٣	قال / قائل / قالت بصوت حاد / مرتعش	١٠
١	قال بصوت ذي نيرة صادقة *	٣٧	١	قال بصوت رتب	٢٤	٥	سؤال / قال ٢ / قلت / نادي بصوت منهدم *	١١
١	قال بصوت متملق	٣٨	٢	قال / يصرخ بصوت مفعم بالسأم / بالذعر * والألم	٢٥	٢	صاحب / قال بصوت منهدم غاضب / يخجل	١٢
١	قالت بصوت مبتلى بالدموع *	٣٩	٢	قال بصوت ساخر / هازئ	٢٦	٢	سؤال / يقول بصوت لاهث / فقط منهدم	١٣
٧٢				مجموع العينات				

نلاحظ في معطيات الجدول أنَّ العينة المرقمة ١ تتمتع بتنوع أكثر، وكذلك نرى أنَّ العينة المرقمة ١١ تحتل المركز الثاني. ونشاهد أنَّ العينة المرقمة ٢٨ تتبوأ المركز الثالث في التنوع النمطي للعبارات المتكررة. والطريف أنَّ الكاتب أدرج فعل «قول» بمشتقاته ٤٠ مرة في عمله السريدي، في حين تأتي أفعال «صاحب، وصرخ، وتكلم» في المراتب التالية. ويظهر أنَّ هناك ارتباطاً لفظياً ومعنىًّا بين النعوت من حيث الترداد، والتخلاف، والاستبدال، والتقدم، والتأخير، والتقليل، والتعدد، والتنوع. وهذا ما جعلنا نرتّب العينات على حسب النعوت المترتبة والمتباينة لغظاً ووفق المرادفة والمخالفة معنىًّا، إذ قيل لقد استخدم زكريا تامر الثنائيات اللغوية القائمة على المتضادات في لغة الشخصوص وفي الأحداث، ونستطيع القول إنَّ التضاد اللغوي نتيجة حتمية لإدراك التضاد بين الخارج الموضوعي والداخل النفسي على السواء^١، ويمكن القول إنَّ ما صدر في القسم الأول من النمط (الفعل + المحرر دون النعت) لا يحظى بتنوع ملحوظ. وإنَّ ما ورد من عينة لمرة واحدة يحدو بما إلى فهم التفرد في استخدام العينة لدى

^١ - المصدر نفسه، ص ١٦٤.

الكاتب. ونلاحظ أيضاً أنّ النعوت تتنوع في كل نمط بين ١٦ و٣٠. وأنّها تجري في الغالب على اسمية بينما ينحرف النسق ويفرد بعض من تلك النعوت بالفعلية؛ كما في هذه العبارة «قال بصوت حاول أن يكون هادئاً» من قصة «في ليلة من الليالي»^١، وكذلك في هذه العبارة «قال بصوت بلغ سمع ... شبيهاً برأحة الردهة» من قصة «الفندق»^٢. ويرداد تنوع الكاتب طرافةً حينما نراه يأتي بنمط يتتجاوز فيه المنعوت المحور على المعمول كما في عبارة «يصرخ بصوت مفعم بالذعر والألم» من قصة «الفندق»^٣ أيضاً. وفي عبارة «قالت بصوت مبتلى بالدموع» من قصة «رندا» المقطع ٢٩^٤. ويفرد تنوع الكاتب بالبدعة في جملة «يتكلم بصوت هادئ ذي نبرة آمرة» من قصة «النمور في اليوم العاشر»^٥، وجملة «قال بصوت ذي نبرة صادقة» من قصة «السهرة»^٦. ولا يحصر أسلوب الكاتب في نمطية العبارة على تركيب الفعل مع الاسم المحور المنعوت، بل ويحرص على أنماط أخرى يعدل فيها عن الرتابة إلى الابتكار، كما نراه في عبارة «محاولاً لأنّه يسمع سوى صوت أنفاسه المتهدجة المتتسارعة» من قصته «الفندق»^٧ وفي عبارة «تعالى صوته أحشّ وكان في البداية مرتبكاً متهدجاً» من قصة «السهرة»^٨. وهذا يحدث في حين نرى أنّ الكاتب قد أورد نعت «متهدج» تسع مرات في نمط الجمل في بنائها الريتيب. وكذلك نواجه في العينة المرقمة ٣٠ تفرد الأسلوب بإيراد نعت «متعجرف» دون غيره إلاّ أنّ ذلك النعت قد ورد في نسق آخر خارج عن رتابة الأسلوب، في عبارة «إله غر شرس متعجرف...» من قصة «النمور في اليوم العاشر»^٩.

هذا، ولم يكن الكاتب يكتفي بهذا النمط في تعاطيه الريتيب لكلمة «صوت»، كما في الجدول الماضي الذكر، بل يجده يعيدها في نمط آخر، كما نرشه في الجدول التالي:

الجدول الثاني

- ^١ - زكرياء ناصر، النمور في اليوم العاشر، ص ٣٨.
- ^٢ - المصدر نفسه، ص ٤٨.
- ^٣ - المصدر نفسه، ص ٤٩.
- ^٤ - المصدر نفسه، ص ١٠٧.
- ^٥ - المصدر نفسه، ص ٥٤.
- ^٦ - المصدر نفسه، ص ٦٧.
- ^٧ - المصدر نفسه، ص ٤٩.
- ^٨ - المصدر نفسه، ص ٧٣.
- ^٩ - المصدر نفسه، ص ٥٤.

ت	التنوع في العينة	مرات الورود	التنوع في العينة	مرات الورود	ت
١	صاحب هنف بصوت ممطوط	٦	صار أحش مبحوحأ	٢	١
٢	انحد الصوتان وتعالياً مرحباً	٧	يقول صوت خشن أبح	١	ممطوطين
٣	تعالي صوت أحش	٨	بع صوتي	١	١
٤	كان المغني أحش الصوت	٩	أجهشت بالبكاء	١	١
٥	صونه بتصاعد أحش مبحوحأ	١	بصوت عال *	١٠	مجموع العينات

نرى أن النمط لدى الكاتب يزداد تنوعاً في التراكيب والكلمات التي تثبت لحنناً وموسيقى جميلين حيث نجد تنوعه الخاص في كلمات «أحش، وممطوط، ومبخوح» التي يتصرف كل منها بالتصويت المعاد في النسق؛ وينجم من ذلك لحن عن فونيمات «ج، ح، ش، ص، ط، ع» التي توحى أساساً بإيقاع، إذ يراد به في الاصطلاح «تواء الحركة النغمية، وتكرار الوقع المطرد للنبرة في الإلقاء، وتدفع الكلام المنظوم والمتشور عن طريق تألف مختصر للعناصر الموسيقية»^١، وما يقوى ذلك إلاّ من خلال ملازمته لكلمة «صوت» التي تتنّ عن نغم مباشر. ونرى أنّ عبارة «أجهشت بالبكاء بصوت عال» وردت في المجموع مرة واحدة بتفردها بفعل «أجهشت» في قصة «مغامرتى الأخيرة»^٢. ومن الطريف أنّه زاوج بين كلمتين «أحش، ومبخوح» اللتين تعنيان الغلاطة والخشونة في الصوت. ولكنه ترك مرّة «أحش» واستبدل عنها بـ«خشن» محافظاً على المعنى، كما في الجدول، وبذلك نوع في كلماته. ومن مظاهر الإيحاء بالتصويت تأثية الكلمة «ممطوط» التي تعني الامتداد في الصوت.

وعندما نراقب خطى الكاتب، نلاحظ أنّه لا يغادر السلك في التزايد بكلمة «صوت» إلى حد ما مرّ علينا في النمط الريتيب، بل يتصرف في استخدامه لها تصرفاً تماماً من حيث إعادته لها وإبراده لها في أشكال وأنماط غير رتبية يبلغ عددها ٤٩ مرة، منها ما يأتي على الصورة الإضافية (مضافاً ومضافاً إليه) وللموصفة بالاسم المشتقة - مع أنّ الصفة لا تزال تدور في دورها المعتادة بكلمات مستعملة سابقاً كما في الجدول الأول - والجملة الاسمية، والخلالة بـ «أَل»، والمفردة، والجملة بالتكلسير، والثنائية، والمنكرة، والمعرفة، والمعربة بالفاعلية، والمحضورية، والمفعولية، والابتدائية، والإخبارية. والجدير بالذكر

^١ - محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج ١/ص ١٤٩.

^٢ - زكرياء نامر، النمور في اليوم العاشر، ص ١٣٤.

أنَّ هذا القسم من التراكيب الجارية مع كلمة «صوت» يتعلُّق بما هو يحدث في العالم الإنساني عادةً. وهذا أمرٌ طبيعي إذا رحنا نستقرُّ نص الكاتب فنجد أنَّ القصص تجري في المجتمع الإنساني. إذن فهذه اللحظة تعلُّو ما ورد من لفظ آخر معتمد استعماله عند الأديب القاصِّ.^١

ودمنا نترقب أسلوب الأديب حتى إذا بنا نرى أنَّ الكاتب يتورط في نمطية شبيهة بالالتزام في تراكيبه المستعملة أيضاً؛ إذ نجده يستعيض بكلمة «لهجة» عن كلمة «صوت» في هذه المرة بشكل ملحوظ. ونراه لا يجعل النمط حكراً على كلمة «صوت» في تركيبة «ال فعل الماضي + الباء الجارة + المخروف+النعت». وإنما يجري النسق نفسه في كلمة «لهجة» أيضاً، كما نرى الأمر ملحوظاً في الجدول التالي:

الجدول الثالث

ت	التنوع في العينة	ت	التنوع في العينة	موات	موات	الورود	التنوع في العينة	موات	الورود	الورود
١	قال بلهجة حافة/حانقة/صارحة	٩	قال بلهجة آمرة	٣	١					
٢	قالت بلهجة متذمرة	١٠	قال بلهجة مشمِّرَه آمرة	١	١					
٣	قال بلهجة مؤنثة/متحدبة/معاتبة	١١	قالاً بلهجة مهددة آمرة	٣	١					
٤	قالت بلهجة مونثنة	١٢	صاحب بلهجة قاسية آمرة	١	١					
٥	يقول بلهجة مؤنثة	١٣	قال بلهجة هارئة	١	١					
٦	قال بلهجة متولدة/منياكية	١٤	خاطب منسائلاً بلهجة ساخرة *	٢	٢					
٧	قال بلهجة ودية	١٥	أضاف منسائلاً بلهجة لم أعرف ما إذا كانت حادةً أم ساحرة *	١	١					
٨	قال بلهجة رجاء/اعتنار وأسف	٢	مجموع العينات	٢	٢					
والملاحظ أنَّ كلمة «لهجة» نابت مناب كلمة «صوت» التي جرت في نفس النسق الذي جرى سابقاً. واللافت للنظر هو أنَّ الحالة اللهجية في المعنى لتلك الأنماط الريتية تتوقف على معنى التحدي، والخصوصية، وقلماً تحول اللهجة لأمر محبب لدى الكاتب كما في «ودية، ورجاء». ونلاحظ أنَّ الأديب بعد أن ترك التعاطي الريتيب المزيد من مفردة «قول» مع مشتقها ينتقل إلى التنويع الوجيز في عبارة «خاطب منسائلاً بلهجة ساخرة» من قصة «النمور في اليوم العاشر»^٢ ثم في عبارة «أضاف										

^١ - ينظر في الجدول الخامس عشر.

^٢ - زكرياء نامر، النمور في اليوم العاشر، ص ٥٤.

متسائلاً بلهجـة لم أعرف ما إذا كانت جادة أم ساخرة» من قصة «المغامري الأخيرة»^١، إلـى أنـّ الأمر سيـيلـو بشـكل آخرـ في ما يـتعلـق بالـعيـنتـين المـذـكـورـتـين في ما بـعـدـ.

٢- الدوالـ البصرـية (أو دوالـ الفـضـول)

وفي خصوص الدوالـ البصرـية، أو بالأـحـرى «دوالـ الفـضـول»، وـذلك لـاحـتواء تـلك العـبارـات وـالـأـنسـاقـ عـلـى مـفـرـدة «فضـول»، لا يـتركـ الأـديـبـ نـطـيـةـ الأـسـلـوبـ الرـتـيـبةـ فيـ اـجـتمـاعـ الـفـعـلـ معـ الـمـعـوـلـ الـجـرـورـ الـرـتـيـبـ (بـفـضـولـ) إـلـىـ وـيزـيدـ مـنـهـ فـيـ تـركـيبـ آـخـرـ بـصـرـيـ إـلـىـ حـدـقـ ماـ، كـماـ فـيـ «حـدـقـ، وـالـتـحـديـقـ، وـمـتـطـلـعـ، وـتـرـمـقـ» وـنـرـىـ توـسـعـهـ فـيـ ذـلـكـ، إـذـ يـتـجـسـدـ فـيـ الجـدولـ التـالـيـ:

الجدول الرابع

التنوع في العينة	التنوع في العينة	مرات الورود	رات	مرات الورود	مرات الورود
قال بفضـولـ	منـطـلـعـ بـبـهـجـةـ وـفـضـولـ	٦	١	٣	
قالـتـ بـفـضـولـ	ترـمـقـهـ بـسـخـرـيـةـ وـفـضـولـ	٧	١	١	
تـنـأـلـهـ بـفـضـولـ	اشـتـدـ فـضـولـ رـنـداـ *	٨	١	١	
حـدـقـ بـفـضـولـ وـلـهـفـةـ	جـمـعـ الـعـيـنـاتـ		٤	١	
الـتـحـديـقـ بـفـضـولـ وـدـهـشـةـ			٥	١	

وـمنـ الطـرـيفـ أـنـ كـلـمـةـ «ـفـضـولـ» قد وـرـدـتـ فـيـ النـصـ القـصـصـيـ كـلـهـ ١٠ مـرـاتـ، كـماـ فـيـ الجـدولـ، وـجـرـتـ بـجـرـىـ النـمـطـ السـابـقـ فـيـ تـعـلـقـهاـ بـالـفـعـلـ خـاصـةـ «ـقـالـ» وـالـأـفـعـالـ الأـخـرـىـ دونـ أـنـ تـوـصـفـ بـشـيءـ منـ النـعـتـ الـلـازـمـ إـتـيـانـهـ، وـذـلـكـ يـحـصـلـ فـيـ مـاـ بـيـنـ الـعـطـفـ، وـالـتـقـدـيمـ، وـالـتـاخـيرـ لـكـلـمـةـ «ـفـضـولـ»ـ. وـأـنـّـ العـيـنةـ الـأـنـتـيـرـيـةـ الـمـتـمـثـلـةـ فـيـ عـبـارـةـ «ـاـشـتـدـ فـضـولـ رـنـداـ»ـ يـخـتـلـفـ فـيـهـاـ دـورـ كـلـمـةـ «ـفـضـولـ»ـ، إـذـ إـنـهـاـ جـاءـتـ عـلـىـ الـفـاعـلـيـةـ دـونـ غـيرـهــ. وـلـذـلـكـ يـنـحـرـفـ النـمـطـ عـنـ السـيـاقـ الثـابـتـ الـرـتـيـبـ، وـيـأـتـيـ تـوـيـعـ الكـاتـبـ بـهـذـهـ الـعـبـارـةـ فـيـ قـصـةـ «ـرـنـداـ»ـ المـقـطـعـ^٢.

٣- دـوـالـ التـرـقـ

وـلـاـ يـعـدـ أـسـلـوبـ الكـاتـبـ عـنـ النـمـطـ بـعـيـنهـ فـيـ مـجـمـوعـةـ مـنـ الـعـيـنـاتـ الـأـخـرـىـ إـلـىـ أـنـهـ يـحـلـوـ حـلـوـ الـطـرـيقـةـ الـمـتـبـعـةـ سـابـقاـ فـيـ الـعـيـنـاتـ التـالـيـةـ، كـماـ فـيـ الجـدولـ التـالـيـ:

^١ - المصـدرـ نـفـسـهـ، صـ١٢٨ـ.

^٢ - يـنـظـرـ فـيـ الجـدولـ التـاسـعـ.

^٣ - زـكـرـيـاـ نـاـمـرـ، النـمـورـ فـيـ الـيـومـ الـعاـشـرـ، صـ٩٦ـ.

الجدول الخامس

مرات الورود	التنوع في العينة	ت	مرات الورود	التنوع في العينة	ت
١	قالت بترق وهزء	٥	٦	قال بترق *	١
١	أضاف متسائلاً بترق	٦	١	صاحب بترق	٢
١	مزق بأصابع نرقة *	٧	٢	فائلأً صار حاصلاً بترق	٣
١٣	مجموع العينات	١		تخلع بترق	٤

وبالمراجعة نفسها يتبع الكاتب ذلك الأسلوب الفاشي لديه (الفعل الماضي + المحرر بالباء الحارة حصرياً، دون النعت المصاحب) خاصةً في ما يختص بمفردة «نرق»، كما في الجدول الآنف الذكر، وما كان استعماله للفعل إلا أن ينحصر في توظيف «قال» مع مشتقها كما في العينات المرقمة ١، ٣، ٥ و ٥. وما أكثر استخدامه للنمط الريتيب في الأولى من العينات !!، وما أبدع قول الكاتب عندما يخرج عن النمط الريتيب، كما في العينة الأخيرة من قصة «لا غيمة للأشجار ولا أحجحة فوق الجبل»^١. وذلك أن اللفظة «نرقة» حررت في صيغة المصدر المحرر بالباء. ومفردة «نرق»، التي توحى بحالة من التعامل الإنساني المتذمر، تواردت حصرياً دون النعت.

٤- دوال المشي

وتنطلب حركية الأسلوب الروائي القصصي أن تكون صياغة الحركة والمشي بالخطى جارية في النص، منها ما يأتي منتشرًا في نص الكاتب، إذ يلعب فيه فعل «مشي» دور العامل شبه الثابت، وتلعب كلمة «خطى» دور المحرر المعمول للعامل، ودور النمط المألوف لدى الكاتب، والذي يتتألف من (الفعل + المحرر بواسطة الباء+ النعت)، كما في الجدول التالي:

الجدول السادس

مرات الورود	التنوع في العينة	ت	مرات الورود	التنوع في العينة	ت
١	يمشين بخطوات واثقة	١٢	٢	يمشي /مشت بخطى متباطة	١
١	يمشي بخطى ذاهلة متباطة	١٣	١	يمشى بخطى ذاهلة متباطة	٢
١	مشى بخطوات متراخة متباطة *	١٤	١	يستألف مشيه المتباطيء *	٣

^١ - المصدر نفسه، ص ٧٩.

٤	سار/غادرت بخطى متمهلة	٢	١٥	سار بخطى واهنة متعرّة	١
٥	دنا بخطى بطيئة *	١	١٦	تبع متعرّ الخطى *	١
٦	يمشي رجالن بخطى وئده	١	١٧	عاد إلى البيت بخطى مرحة	١
٧	يمشي وئيد الخطى *	١	١٨	دنا بخطى مترددة *	١
٨	سار بخطى حشينة	١	١٩	يتبع بخطى هارب *	١
٩	غادر بخطى سريعة	١	مجموع العينات		٢٠
١٠	انطلق يمشيأن بوجهين واجهين وخطى ثانية	١			

استمرت لغة الكاتب على رتابة الأسلوب في العينات إلا أنها صارت تتفرد بتعاطي جملة تختلف عن الأخرى في العينة الأخيرة هي «يتبع بخطى هارب» من قصة «في ليلة من الليالي»^١، بحيث أضيف المخور إلى اسم دون غيرها المتصف بـ« Bent ». ومن الملاحظ أنَّ كلمة «خطى» اتصلت بـ(الباء) الجارة مع التعليق بأفعال الحركة مثل «السير، والمشي، و...». ويدرك أنَّ مفردة «متباطئ» هي من أكثر العينات إعادةً. هكذا نرى أنَّ العينات المرقمة ٣، ٧، و ١٦ تغير فيها النمط، بحيث نلاحظ أنَّ العينة الثالثة امتازت بنبذ لفظة «خطى» والفعل العامل بـ(الباء) الجارة دون النعت، وتلك اللفظة أضيفت بما يلعب دور الحال متمثلًا في «وئيد، ومتعرّ».

٤- دوال الصحك والمرح

ويزداد استعمال الكاتب لمفردة «صحك» ازدياداً ملحوظاً، خلال عمله الفني القصصي غير أنهكثر لديه أسلوبٌ خاص يمزج فيه القاص بين مفردة «مرح» مع فعل «صحك» في النمط المأثور الرتيب الثابت في ثابتا العمل القصصي، كما نكتشف الأمر جلياً وبوضوح، في الجدول التالي:

المجدول السابع

الرقم	التوسيع في العينة	الرقم	الرقم	التوسيع في العينة	الرقم
١	صحك ضحكة مفعمة بالحب	٧	٧	صحك (ومشتقاته) + مرح	١
٢	قهقهه هازئاً	٨	٣	قهقهه/تلعب/يتحادثان + مرح	٢
٣	صحك بغبطة/ بهجة	٩	١	يضحك الولد مرح	٣

١	*	قالوا بفرح	١٠	١	ضحك ضحكة مرحة	٤
١	**	تصاير البحارة فرحين	١١	٢	يركض /ينطيط مرحأ	٥
٢١	مجموع العينات			١	قلتُ مصطنعاً المرح	٦

نرى أن لفظة «مرح» اقترنت بفعل «ضحك ومشتقاته».، وبذلك تلعب تلك اللفظة «مرح» دور الحال بأشكال مختلفة، وكذلك الوصفية والمفعولية. وهذه الأشكال المستعملة لكلمة «مرح» هي كلّ ما استخدمه الكاتب في المسط الأسلوبى، كما في العمود الأول من الجدول^١. وإضافة إلى ذلك، يأتي فعل «ضحك، وقهقهه» بما غيره من الأحوال بين الحالتين المنصوبة والمحورة. وقلما يتناول الكاتب لفظة «فرح» بدلاً من «مرح»؛ كما نشاهد الأمر في عبارة «قالوا بفرح» من قصة «الأعداء» المقطع^٢، وفي عبارة «تصاير البحارة فرحين» من قصة «رندا» المقطع^٣، في مقام الحال في الشكلين المحور والمنصوب، كما في العمود الثاني.

٥ - دوالّ الحالة العاملية

ولا غرو في أن يستند الكاتب من الطاقة التعبيرية لفعل «قول» - كما مضى في العينات السابقة من «صوت، وهجة، وفضول، ونرق» - بشكل رتيب مع متعلقات شتى متباوحة داللة على الحالات التعاملية الإنسانية السائدة في صور متواترة، كما نرى في الجدول التالي:

الجدول الثامن

الرقم	التنوع في العينة	الرقم	التنوع في العينة	مرات الورود	مرات الورود
١	قال بـ + احتقار/حدة /غبطة /استياء /إعجاب /وقار /استغراب /تأفف /غريب	٧	قالت / تقول بمحفاء	٩	٢
٢	قال (ومشتقاته) + بدھشة	٨	قالت بضراعة/ بشقة	٣	٢
٣	قال بدھشة مصطنعة	٩	قال بمحبور مصطنع	١	١
٤	قال بدھشة واستنكار	١٠	قال بهزء خفي	١	١

^١ - ينظر في الجدول الأول، الرقم ١، حيث توجد هناك عينتان آخرتان.

^٢ - زكرياء ناصر، النمور في اليوم العاشر، ص.٨.

^٣ - المصادر نفسه، ص. ٩٩.

١	قال بنيرة متسائلة	١١	٣	قال (متشفقات) + بحقن	٥
١	يقول بسخرية	١٢	٢	قال بازدراء	٦
٢٩	مجموع العينات	٢		قال بذعر	٧

وقد يستدعي النص الروائي – وهو يحكي أو يختلق الحوار – أن يكون له لفظاً «قول، وسؤال» يتредان في نسق رتيب في شكلي الجملة الفعلية والاسمية المنصوبة بالحال، مع الحفاظ على سمة الحال التعاملية الإنسانية أحياناً، كما في الجدول التالي:

الجدول التاسع

مرات الورود	التنوع في العينة	الرقم	مرات الورود	التنوع في العينة	الرقم
١	خاطب متسائلاً بلهجة ساخرة	٨	٦	قال متسائلاً	١
١	أضاف متسائلاً بترق	٩	٣	قال متسائلاً بدھشة	٢
١	أضاف متسائلاً بلهجة لم أعرف ما اذا كانت حادة أم ساخرة	١٠	٤	قال متسائلاً بعداء/ بمحفاء/ سخرية/ يفرح	٣
١	التفت متسائلاً بزهو	١١	١	قال متسائلاً بلهجة هازئة	٤
١	اعترضت متسائلاً بغيظ	١٢	٣	قالت متسائلة	٥
٢٥	مجموع العينات	٢		قالت متسائلة بفضول/بتعجب	٦
				قالت الصديقات متسائلات	٧

تبين الكلمات الموجودة في الجدول أن النمط الريتيب لدى الكاتب في اجتماع كل من مفردتي «قول، وسؤال» قد تحول إلى اجتماع أفعال متنوعة مع الثبوت في مفردة «سؤال» في العمود الثاني من الجدول. وهذا النمط يقى ثابتاً في تناول «قال»، ولكن يخرج عن الثبوت بالنسبة لكلمة «متسائل» إلى مفردات لا حصر لها ولا عد، في النص القصصي.

ولا يزال الكاتب يزداد تناولاً لمفردة «قول» في شكل آخر منصوباً في موضع الحال مع التنوع في العامل، محافظاً على سمة الكلام في الدلالة على التعامل الإنساني أحياناً، كما في الجدول التالي:

الجدول العاشر

مرات الورود	التنوع في العينة	الرقم	مرات الورود	التنوع في العينة	الرقم
١	اعترض قائلاً بلهجة مهددة	٦	٥	لوّح/ ردّ/ قدمّ/ رفض/ نع	١

	آمرة *			قائلًا	
١	النفت قائلًا بشراسة	٧	٣	أضاف (ومشتقاته) قائلًا	٢
١	أردد قائلًا ثقة وزهو	٨	٣	قاطع قائلًا	٣
١	يتلمظ بيلذ قائلًا	٩	٢	تابع قائلًا	٤
١٨	مجموع العينات		١	سئلَت قائلة	٥

والطرافة في أنَّ الكاتب قد نَوَّع في أسلوب تناوله لنفردة «قول» في العبارة، كما في العينة السادسة بأمتداده بالقول مع ازدياد الأوصاف من قصة «السهرة»^١.

دوال التعامل الإنساني – كما مرّ بنا في الجداول – هي: احتقار / حدة / غبطة / استياء / إعجاب / وقار / استغراب / تأفف / غيظ / دهشة / استتكار / حبور مصطنع / عداء / جفاء / سخرية / فرح / ثقة وزهو / شراسة / ازدراء /

٦- الثوابت الشائعة

لنقل أساساً إنَّ الكاتب قد أكثَرَ من استخدام الباء الجارة والاسم المخور المتعلق بالفعل الماضي عادةً والفعل المضارع (الفعل الماضي والمضارع + الباء + الاسم المخور). وذلك المخور الذي يعني الحالية نحوياً في كثرة كثيرة شائعة دون المخور الدال على المفعولة بـ(الباء) المتعددة. لذلك ما أكثَرَ ما يأتي هذا النمط مع أفعال كثيرة، مع العناية بدوال التعامل الإنساني، كما في الجدول التالي:

الجدول الحادي عشر

مرات الورود	التنوع في العينة	الرقم	مرات الورود	التنوع في العينة	الرقم
.....	ينهض بتناقل – تواجهه بعناء –	٨	خلع ثيابه بحركات سريعة –	١
.....	تصك الأرض برتابة – يمدح بهزء –	٩	سأل بلهفة – صاح بدهشة – قال بازدراء –	٢
.....	تونبه بقصوة – تتساءل بحيرة –	١٠	صاح بذعر – رفعه بحركة – زاغ ببراعة –	٣
.....	تعبر السماء بسرعة – يأكل عمل –	١١	رمق بزهو – نادى بضراوة –	٤

.....	ترتحف بضراعة - يحدق باستغراب -	١٢	قضى عليهما بحركات متأنية منفسية -	٥
.....	متحلق بلهفة - ممزوج بازدراء -	١٣	تنهد بارتياح - ضحك بغبطة -	٦
.....	ضاحكين بصخب -	١٤	يرميها بحركة مبالغة - تنظر بريبة وحذر -	٧

والبديع، أن النمط المأثور هو أن يتعدى تعاطي الاسم المشتق الذي يؤدى دور الفعل إلى المجرور، كما في العينات الأخيرة.

٧- الثوابات النادرة

ويتبع أسلوب الكاتب نظراً آخر، فتراه يكثر من الاسم الدائم الإضافة المتمثل في «دون» مع «ما» الرائدة غير الكافية والاسم المجرور. والقيمة الدلالية لاختيار هذه العينات، موضوعاً للبحث، تكمن في رتابة الأسلوب المتبع اللاإلوعي من قبل القاص زكريا تامر، غير أن مثل هذه الاستعمالات قد نجدها عند الكتاب الآخرين وهي لا تتمتع عندهم بقيمة دراسية، كما في الجدول الآتي:

الجدول الثاني عشر

الرقم	التنوع في العينة	الرقم	التنوع في العينة	الرقم	التنوع في العينة
١	قال دونما تردد	٤	يتأنله بفضول ودونما خوف	٢	يتأمله بفضول ودونما خوف
٢	انتظرت دونما يأس	٥	يجلس منتظرًا دونما كلام	١	يجلس منتظرًا دونما كلام
٣	حاء دونما حقيقة	١	مجموع العينات	١	حاء دونما حقيقة
٤	ظلّ واقفاً دونما حرراك				ظلّ واقفاً دونما حرراك

وهذا لا يعني أن الكاتب لا يلم بلفظة «دون» بشكلها الآخر، بل نلاحظ قوله في شكل آخر، كما في عبارة «قالت دون تردد» من قصة «رندًا» المقطع ^١٢٧، وكذلك في عبارة «...أُلبي رغبتك دون تردد» من قصة «في ليلة من الليالي» ^٢.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٠٥.

^٢ - المصدر نفسه، ص ٤٥.

ومن البديع أنَّ الكاتب قد يلحق الاسم المجرور المتمثل في كلمة «فهم» بالباء الجارة في صورة نادرة، كأسلوب ثابت في استعماله التقليدي، يعني وصف الحالة الإنسانية، كما في الجدول:

الجدول الثالث عشر

مرات الورود	التنوع في العينة	الرقم	مرات الورود	التنوع في العينة	الرقم
١	يأكلونني بنهم	٤	١	استنشق الماء بنهم	١
١	يسرع في أكلها بشراهة *	٥	١	أكل بنهم	٢
٥	مجموع العينات	١		شرب بنهم	٣

ونرى بوضوح أنَّ الكاتب نوع في التركيب الأخير خروجاً إلى الاستبدال، في تناوله، بـ«شراهة» عن «فهم»، وذلك تحديداً في فطية الألفاظ، وإنحرافاً أو عدولاً أو انزياحاً^١ – وهو مصطلح يعني استعمال المبدع للغة مفردات وتراتكيب، استعملاً يخرج بها عما هو معتاد ومؤلف بحيث يؤدّي ما ينبغي له أن يتصرف به عن تفرد، وإبداع، وقوة جذب، وأسر^٢ – في الأسلوب عن النمط. القيمة الدلالية في استخدام اللفظ الريتيب هي الإشارة إلى أنَّ القاص زكريا تامر يعاني من ضيق الدائرة اللفظية، كأنَّ الأسلوب قد انتقض في ذهنه ولا يتركه لغيره من الألفاظ.

ومن ناحية التقليد والاتباع الأسلوبي لدى الكاتب، نواجه اعتماده استخدام نعت «مهترئ» للموصفات المعتادة المألوفة لديه، كما إذ نرى في هذا الجدول الذي يلي ذكره:

الجدول الرابع عشر

مرات الورود	التنوع في العينة	الرقم	مرات الورود	التنوع في العينة	الرقم
١	مقهاها الذي يشبه تابوتاً متهرئ الحشب	٦	١	ثيابكم المتهزة	١
١	يرتدى ثياباً بالية *	٧	١	جسم شبيه بقطعة قماش	٢

^١ - ينظر تعدد المصطلحات الدالة على ذلك المفهوم في كتاب المدرس ويس الانف الذكر اسمه في صص ٢٩-٧٠.

^٢ - محمد أحمد ويس، الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص ٧ المقدمة.

				متهرّة	
١	غمست بحر كة مغناطة قطعة قماش بالماء *	٨	١	انظر إلى قميصه. ما به؟ متهرّ ووسخ	٣
٨	مجموع العينات	١		رجل سكير يرتدي ملابس عنيقة متهرّة	٤
		١		حملقت رندا إلى حائط عنيق متهرّ متشقق	٥

و كما نلاحظ أنّ مفردات «ثياب، وقماش، وقميص» مع التنويع في الألفاظ اتصفـت بـنـعـتـ وـاحـدـ ثـابـتـ هو «متهرـئ» دلـالـةـ عـلـىـ العـتـقـ وـالـانـدـرـاسـ. وـكـذـلـكـ «حـائـطـ، وـتـابـوتـ» إـلـاـ أـنـ الكـاتـبـ تـرـكـ النـعـتـ المـأـلـوـفـ إـلـىـ النـعـتـ الـجـدـيدـ «بـالـيـةـ» فـيـ عـبـارـةـ «يرـتـديـ ثـيـابـ بـالـيـةـ» مـنـ قـصـةـ «رنـداـ» المـقـطـعـ ٢٣ـ .ـ وـيـذـكـرـ أـنـ الـعـيـنةـ الـأـخـيـرـةـ ٢ـ هـنـاـ، لـمـ تـلـتـرـمـ بـالـنـعـتـ، بـلـ نـيـذـتـهـ.

فـلـنـاـ، قـبـلـ قـلـيلـ، إـنـ الـقـيـمةـ الـدـالـلـيـةـ فـيـ اـسـتـخـدـامـ الـلـفـظـ الرـتـيبــ وـهـوـ هـنـاـ «متـهـرـئـ»ـ هـيـ الإـشـارـةـ إـلـىـ أـنـ الـقـاصـ زـكـرـيـاـ نـاـمـرـ يـعـانـيـ مـنـ ضـيـقـ الشـروـةـ الـلـفـظـيـةـ.ـ كـأـنـ الـأـسـلـوـبـ الرـتـيبـ قدـ اـنـتـقـشـ فـيـ بـالـهـ بـحـيـثـ يـتـنـاوـلـهـ عـنـ لـأـوـعـيـ وـهـوـ لـاـ يـتـرـكـهـ لـغـيـرـهـ مـنـ الـأـلـفـاظــ.

٨- المفردات شائعة

هـذـاـ، وـتـزاـيدـتـ لـدـىـ الكـاتـبـ مـفـرـدـاتـ شـائـعـ يـعـتمـدـ عـلـىـ إـعـادـهـاـ فـيـ الـأـنـسـاقـ.ـ وـهـذـاـ غـيـرـ مـاـ صـادـفـهـ مـنـ غـطـ ثـابـتـ شـائـعـ أوـ نـادـرـ فـيـ النـصـ الـقـصـصـيـ،ـ كـمـاـ فـيـ الجـدولـ التـالـيـ:

الجدول الخامس عشر

مرات الورود	التنوع في العينة	الرقم	مرات الورود	التنوع في العينة	ت
٦	لـهـثـ (وـمـشـقـاتـهـ)	٩	٢٤	الـشـارـعـ (وـمـشـقـاتـهـ) *	١
٥	سـعـلـ (وـمـشـقـاتـهـ)	١٠	١٣	الـلـقـهـيـ (وـمـشـقـاتـهـ) *	٢
٥	رـصـيفـ (وـمـشـقـاتـهـ)	١١	١٢	حـدـقـ (وـمـشـقـاتـهـ)	٣

١- زـكـرـيـاـ نـاـمـرـ،ـ النـمـورـ فـيـ الـيـوـمـ الـعاـشـرـ،ـ صـ ١٠٢ـ .ـ

٢- المـصـدـرـ نـفـسـهـ،ـ صـ ٢٠ـ .ـ

٤	دلف (ومشتقاته)	١٢	١٢	الطائرة (ومشتقاته)*	٤
٤	مقطب الجبين (دون اشتقاق)*	١٣	١٢	توّاً (دون اشتقاق)*	٥
١	قطب جبهته (دون اشتقاق)*	١٤	١١	العدو (ومشتقاته)*	٦
١	وجوهاً مقطبةً(دون اشتقاق)*	١٥	٩	حملق (ومشتقاته)	٧
١٢٦	مجموع العينات	٩	زعل (ومشتقاته)	٨	

والطريف في المفردة الأولى أنها يجري أكثرها في قصة «ملحّص ما جرى محمد محمودي»^١، وكذلك الأمر في ما يتعلق بالمفردة الثانية من نفس القصة^٢، ومفردتا «طائرة»، وعلو» جرى أغلبها في قصة «الأعداء»^٣، غير أنّ مفردة «توّاً» دون غيرها من متراادات لها، تناشرت في أغلبية القصص بشكل ثابت رتيب. وبنجد الكاتب يترك مفردة «تقطيب»، كما في العينات الأخيرة، إلى التوسيع في التعبير عن هذه الحالة العارضة على الوجه بجمل نحو «وعندئذ أفاق الناس من نومهم آسفين عابسي الوجه» من قصبة «الأعداء» المقطع الأول^٤، وكذلك في عبارة «وإذا بنت الملك عابسة الوجه مكتبة» من قصة «في ليلة من الليالي»^٥.

أمّا عن الظواهر المكانية التي اتكأ عليها زكريا في بنائه القصصي فنذكر الشارع، والمقهى، والزنزانة، والغرفة الموحشة، والقبو المظلم، والسينما، والخمارة، والمعلم، والمطعم، وبعض الظواهر الطبيعية كالأرض الخضراء، والبستان، والبحر، والنهر وما إلى ذلك^٦. ومن هذا المنطلق، وحسب الجدول، نرى أنّ لفظ «الشارع ليحتل قسماً كبيراً من أحداث القصص وذلك لأنّ معظم الأحداث القصصية والغامرات تتم عبر جنباته، كما أنّ المقهى هو المحطة الثانية التي يأوي إليها سكان الشارع ومشردوه^٧. لذلك «لقد ظهر المقهى في عدد لا يأس به من القصص، فكان دوماً ملاذ البطل وأمثاله من مشردي المدن وعمال المصانع، فالمقهى مكان متحرك مفتوح مؤقت يوحى بعد الاستقرار، والبطل

^١- المصدر نفسه، صص ٨٣-٨٦.

^٢- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

^٣- المصدر نفسه، صص ١٩-٥.

^٤- المصدر نفسه، ص ٥.

^٥- المصدر نفسه، ص ٤٥.

^٦- امتنان عثمان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة، ص ١٧٢.

^٧- المصدر نفسه، ص ٩٥.

في جلوسه فيه، يشاهد الرائجين والغادرين ويستمع إلى ثرثرات هنا وهناك، ويتمعن بأنماط الناس فاحصاً ومنتقداً إياهم. كما أن المقهى هو المكان الوحيد الذي يشكو له بصمت المهزوم وانكساره^١. ويحمل بذلك – هذا النمط من الأمكنة – بعداً فلسفياً يتجاوز التأثير النفسي ليعبر عن القلق البشري أمام العالم الذي لا يجد فيه البطل مكاناً له ولأمثاله، فيبتلعهم العالم ويضللهم، ولا يحققون الحرية التي ينشدون. فالشارع عند أبطال زكريا هو العام الخارجي الذي عادل عالمه الداخلي القابع في القبور، أو القبر، أو الغرفة، أو الرزنانة، كما يعد مرفاً الحرية المضلل، الذي يتکئ على الحلم للخلاص أو ملء الفراغ. لقد قلنا إنَّ جميع الظواهر المكانية تشكل المكان المعادي للبطل^٢.

- النتائج

وقينا خلال دراستنا على أنَّ نمط الكاتب في أسلوبه التعبيري القصصي يقتصر على النقاط التالية:

- جأ الكاتب إلى النمط الريتيب في التعبير عن الغرض بالألفاظ والعبارات الرتيبة، أساساً. وهذا عجيب يشبه بالفوضى في الاستخدام الريتيب.
- عاود الكاتب النمط المتمثل في اجتماع (الفعل الماضي + الباء الجاربة + الجرور + النعت مع التناوب في النوع والعدد) من البداية إلى نهاية المطاف، كما يشير إلى ذلك عدد ملحوظ من الجداول المهمأة.
- أتى ذلك الجرور بالباء ليدلّ على الحالية نحوياً في كثرة كثيرة شائعة في لغة الكاتب.
- كثر لديه تعاطي أفعال «قال، وسأل» الماضية ومشتقها، وذلك لما يتطلّب البعد السردي القصصي من حوار.
- لم يكثر الفعل المضارع لديه مثل ما كثر الفعل الماضي، كما يبدو الأمر في ما قدمنا من جداول.
- وردت لديه الكلمات الموحية بالتصويت، منها مفردة «صوت» على صورة ثابتة لازمة بالفعل، وكذلك مفردة «لهجة»، كما هي توحى بأدوات السرد المستخدمة مثلما ورد من ألفاظ تلعبدور الحكائي.

^١ - المصدر نفسه، ص ١٧٦.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١٧٣.

- تأتي النعوت التابعة بمفردتي «صوت»، و«لهجة» مع التناوب والترادف، وقد ترد على التخالف أو التضاد.
- قد يعتمد الكاتب على إيقاعية الألفاظ الناجمة عن تاليف الحروف أو الأصوات (الfonimats) فيها.
- قد يحدث أن ينحرف الكاتب عن النمط المأثور إلى التوسيع، في إعادةه للألفاظ والمفردات، متوسلاً بالتغيير والتعديل فيها، عند التعبير عن الغرض.
- فلما يقع الانحراف (الانزياح) النمطي في الهيئة التامة للعبارات والتراكيب، كما أشرنا في شرح معطيات الجداول، إلاّ في الأجزاء والمفردات المكونة لهيئات العبارات (نقصد العبارات المحددة بالنسبة داخل الجداول).
- وردت لديه مفردات شائعة خارجة عن السياق والتركيب كما في الجدول الآخير.
- وأخيراً، الانزياح هو الوجه المشرق من وجوه الاهتمام لدى زكريا تامر، كما توصلنا إليه في دراستنا الأسلوبية.
- فلننقل إذن إنّ الكاتب أكثر من استخدام الباء المخارة والاسم المجرور المتعلق بالفعل الماضي، عادةً والفعل المضارع (الفعل الماضي والمضارع + الباء + الاسم المجرور) في التراكيب الحصرية، وذلك لما استدعي أسلوبه القصصي المتميّز بالفردية، مما يبدو في النص. والحووارية أساساً هي مبدأ رتابة النمط في تعاطي الألفاظ، خاصةً في التكرار الغاشي لمفردات القول والسؤال والصوت واللهجة وهذا يبدو للقارئ إذا ما أكثر من قراءته للكاتب، ويظهر أنّ الفرضي نجحت عن فقر في الثروة اللغوية أو عن لوعي لزكريا تامر، لأنّه لو انتبه لرتابة لاجتنب عن التورط في الفرضي اللغوية.

قائمة المصادر والمراجع:

- ١ - تامر، زكرياء؛ *النمور في اليوم العاشر*، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآداب، تموّز ١٩٨١ م.
- ٢ - التونجي، محمد؛ *المعجم المفصل في الأدب*، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م.
- ٣ - خليل، إبراهيم؛ *القد الأدبي الحديث، من المحاكاة إلى التفكيك*، الطبعة الأولى، دار المسيرة، ١٤٢٤ م - ٢٠٠٣ م، الطبعة الثانية، ١٤٢٧ م - ٢٠٠٧ م.
- ٤ - الزيات، لطيفة؛ *صور المرأة في القصص والروايات العربية*، القاهرة: دار الثقافة الجديدة.

١٩٨٩ م.

٥- شريم، جوزيف ميشال؛ دليل الدراسات الأسلوبية، الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٠٧-١٩٨٧ م.

٦- الصمادي، امتنان عثمان؛ زكريا تامر والقصة القصيرة، الطبعة الأولى، عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٥ م.

٧- عبد المطلب، محمد؛ البلاغة والأسلوبية، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤ م.

٨- علوش، سعيد؛ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الطبعة الأولى، بيروت - لبنان: دار الكتاب اللبناني، ١٤٠٥-١٩٨٥ م.

٩- ويس، محمد أحمد؛ الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٤٢٦-٢٠٠٥ م.

تحليل بلاغي لأسلوب العقاد في خطاب كتاب «سارة»

- * الدكتور محمود خورسandi
- ** الدكتور محمد خاقاني إصفهاني
- *** الدكتور علي ضيغمي
- **** وجيهة السادات سيد بکابی

الملخص

يمكن دراسة كل أثر أدبي وتقييم أسلوبه من جهات مختلفة. لذا فقد قام هذا البحث بدراسة الموضعية الفكرية للأديب المصري عباس محمود العقاد في كتابه «سارة»، حيث إنّ هذا الكتاب وإنْ تقع باشتراكاتٍ مع مسرحيات وروايات أخرى إلاّ أنه يتميّز بميزات، منها: دور البلاغة في تحليل النص، وشكل الخطاب ووجوه تحليل الخطاب ومتانة أسلوب العقاد في استعمال الأساليب البينية بشكل ملموس ومتعدد.

إنّ هذا البحث يدرس نظرية الكاتب في معالجة مقولات مختلفة مثل الأسلوب والخطاب ومفاهيمه واستعمال الأساليب البينية فيه حتى يُثبت للقارئ بأنّ أسلوب العقاد الأدبي له قابلية للوصف وتغلب فيه الجوانب المنطقية والتحليل العقلي على الخيال وأنه يمكن دراسة جوانبه على أساس الميزات والعلامات الموجودة فيه حيث يستعمل القضايا الحاسمة وال المسلمات في نوع بيانه حتى ينقل سهولة للقراء غایته من كتاباته، فعندما يستعمل تشبيهاً بكل أركانه أو استعارة أو مجازاً أو كناية يتبدّل معناها إلى الذهن بسرعة أو عندما يستعمل التكرار بشكل موفٍ فكل هذه الأمور يدلّ على طريقة تفكيره المنسجم الذي يظهر في إطار توازن لغوي للمفردات والجمل والفقرات وفي النهاية في كتاب يمثل نوع خطابه. إن العقاد استطاع في هذا الكتاب أن يلقي هدفه حتى نهاية الكتاب بشكل ساذج وواضح وتبين لنا أن منطقه يغلب على عواطفه ومشاعره وتخيله.

كلمات مفتاحية: الخطاب، الأسلوب، التحليل، العقاد، سارة.

* - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. Mahmoodkhorsandi7@gmail.com

** - أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة إصفهان، إصفهان، إيران. khaqani@khaqani.org

*** - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. zeighami@profs.semnan.ac.ir

**** - طالبة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. Vbokaei@gmail.com

تاریخ الوصول: ١٨/١/٢٠٢٠ . هـ. ش ٢٧/٥/٢٠٢٠ . مـ. هـ. ش ٦/٣/٢٠١٣ . هـ. ش ٧/٤/٢٠١٣ . مـ.

المقدمة

إن موضوع تحليل الخطاب، وبعد عدّة عقود من الدراسة والبحث في مجال الخطاب، يعدّ موضوعاً مشتركاً بين عدة فروع جامعية، حيث تتم دراسة هذا الموضوع في معظم العلوم الإنسانية وغير منظار خاص لكل علم من هذه العلوم.

إن هذا البحث ينوي دراسة علاقة تحليل الخطاب بالتحليل البلاغي لأسلوب العقاد عبر منهج وصفي تحليلي حتى يحصل على خصائص أسلوبه الخاص بشخصيته وعصره والوجوه الأدبية المستعملة في كتابه «سارة». وإلى ذلك يجب الرد على سؤال هام وهو: هل يمكن الحصول على سذاجة الخيال في أسلوب العقاد عبر طرح قضية الخطاب ودراسة توالي الجمل وتواردها وهيكليتها؟

نحن نؤكد في هذا البحث على الهيكلية الخطابية لقلم العقاد، أي: اختيار الكاتب للمفردات والتعابير الخاصة فنقوم من منظار علم البيان بتحليل أسلوب العقاد عن طريق دراسة الهيكليات الخطابية وننطرّق إلى أجزاء الخطاب في أقسام من كتاب «سارة» حتى نقوم بدراسة نص الكتاب عن طريق كشف هذه الهيكليات ودراستها وتبيينها وتبريرها وفي النهاية نصل إلى الأجزاء المستورّة فيها ونكتشف رسالة الكاتب الحقيقة من خلال نوع القلم وخطابه.

سابقة البحث

إن قضية الخطاب تعتبر ضمن المجالات المشتركة بين فروع العلوم الإنسانية؛ ولله عدّة وجوه ومعانٍ بحيث أدى ضرورة تلقي المعنى الصحيح وفهمه الدقيق إلى إقبال واسع على دراسته من قبل مفكري العلوم الإنسانية. كما أن الكمية الكبيرة للتلقّيات والقضايا المطروحة فيها أدت إلى طرح وتأليف آراء ومقالات وكتب متعددة في هذا المجال، منها: كتاب «مقدمة في نظريات الخطاب» لدييان مكدونيل و«تحليل الخطاب الانتقادي» لنورمان فيركلاف و«مقدمة في تحليل الخطاب» لشعبان علي هرامبور. ومقال الدكتور فردوس آقا گل زاده الذي قام في مقاله الذي نشره باللغة الفارسية تحت عنوان «تحليل گفتمان انتقادی و ادبیات» (تحليل الخطاب الانتقادی والأدب) قام بدراسة علاقة تحليل الخطاب الانتقادی ونقد معرفة اللغة عبر تحليل أبي للنصوص ونقدها أدبياً؛ كما نشر هذا المؤلف مقالات أخرى باللغة الفارسية تتعلق بشكل مباشر أو غير مباشر بموضوع الخطاب وأنواعه وتدل على اتساعها وشموليتها؛ منها: «رویکردهای غالب در تحلیل گفتمان انتقادی» (مناهج سائدة في تحليل الخطاب الانتقادی)، و«توصیف و تبیین ساختهای زبانی ایدئولوژیک در تحلیل گفتمان انتقادی» (وصف وشرح المبادئ الأيديولوجية في تحليل الخطاب الانتقادی)، و«انگاره‌ی زبانشناختی نگارش و گزینش

خير: رويكرد تحليل گفتمان انتقادی» (المفاهيم اللغوية لكتابه الخبر و اختياره: من منظار تحليل الخطاب الانتقادی). كما هناك مقال للدكتور حسن شاوشيان تحت عنوان « زيانشناسي و تحليل گفتمان» (معرفة اللغة و تحليل الخطاب) حيث تطرق البحث إلى ظروف ظهور تحليل الخطاب في معرفة اللغة. ويقوم الدكتور أحمد بجبياني في مقاله «تحليل گفتمان چیست؟» (ما هو تحليل الخطاب؟) بالبحث عن جنور هذه القضية واستكشافها فيذكر أهم أهداف تحليل الخطاب ويشرح مستويات الخطاب على حدة.^١ وهناك كثير من المقالات والكتب التي كتبت عن الأديب المصري عباس محمود العقاد^٢، فمنها نستطيع الإشارة إلى: «شاعرية العقاد في ميزان النقد الحديث» لعبد الحفيظ دياب، و«الجمل والحرية

^١- أحمد بجبياني إيلهامي، «تحليل گفتمان چیست؟» (ما هو تحليل الخطاب؟)، مجلة «آموزش روابط عمومي» (تعليم العلاقات العامة)، ص ٥٨.

^٢- ولد عباس محمود العقاد في ٢٨ حزيران ١٨٨٩م، في مدينة أسوان بصعيد مصر في أسرة متواضعة، وقد لقب بالعقاد لأن آباءه كانوا ينتهيون بنسخ الحرير وحباكته. (عامر العقاد، ثغات من حياة العقاد الجميلة، ص ٤٠ و٤١) وكما يقول نفسه: «أما اسم "العقاد" فأذكر أن حدي لأبي كان يشتغل بصناعة الحرير ومن هنا أطلق عليه الناس اسم "العقاد" أي الذي "يعقد" الحرير... و التصفت بنا وأصبحت علما علينا» (عباس محمود العقاد، أنا، ص ٢٥). تعلم عباس مبادئ القراءة والكتابة في صغره فراح يتصفح ما يقع تحت يديه من الصحف والжалات ويستفيد منها. ثم لحق بإحدى المدارس الابتدائية وتعلم فيها اللغة العربية والحساب ومشاهد الطبيعة وأحاديث الإماماء، وحصل على شهادتها سنة ١٩٠٣. وأتم عباس بقدر غير قليل من مبادئ اللغة الإنجليزية حتى تأل الشهادة الابتدائية بتفوق وأناح له ذلك قراءة الأدب الإنجليزي مباشرة. وبعد أن أتم عباس تعليمه الابتدائي عمل في وظيفة كتابية لم يلبث أن تركها، وتكررت زياراته للفاشرة وقويت صلته بالأدب والفن فيها ولم تستطع الوظيفة أن تشغله عنهمما البتة. وفي سنة ١٩٠٥ عمل بالقسم المالي بمدينة قنا، وبدأ العقاد إنتاجه الشعري مبكراً قبل الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤. وفي سنة ١٩٠٦ عمل مصلحة البرق، ثم ترك عمله بها واشتراك سنة ١٩٠٧ مع المؤرخ محمد فريد وجدي في تحرير «مجلة البيان»، ثم في «مجلة عكااظ» في الفترة بين سنة ١٩١٢ حتى سنة ١٩١٤، وفي سنة ١٩١٦ اشتراك مع صديقه إبراهيم عبد المازن بالتدريس في المدرسة الإعدادية الثانوية بميدان الظاهر. وظهرت الطبعة الأولى من ديوانه سنة ١٩١٦، ونشرت أشعاره في شئون الصحف والجلات. وتولى صدور دواوين شعره: وهي الأربعين هدية الكروان عابر سبيل، وقد اخذ فيها من البيئة المصرية ومشاهد الحياة اليومية مصادر إلهام. وخاص هو والمازن معارك شديدة ضد أنصار القديم في كتابهما «الديوان» هاجما فيه شوقي هجوماً شديداً. وفي إنتاجه الشعري كتب: الفصول مطالعات في الكتب والحياة مراجعات في الأدب والفنون. ثم كتب سلسلة سير لأعلام الإسلام: عبقرية محمد، وعقبرية الصديق، وعقبرية عمر، وسيرة سعد زغلول، كما اتجه إلى الفلسفة والدين فكتب: الله، والفلسفة الفرقانية، وإيليس. توقي العقاد في الثاني عشر من آذار سنة ١٩٦٤ بعد أن ترك تراثاً كبيراً www.khayma.com/salehzayadneh/poets/3aqqad وحنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، صص ٢٨٩ - ٣٠٤. (بنصرف)

والشخصية الإنسانية في أدب العقاد» لنعمات أحمد فؤاد، و«علاقة عند مطلع القرن» لعبد العزيز المقالح، كما كتبت عنه كتب التواريخ المعاصرة نحو «تاريخ الأدب العربي» لخنا الفاخوري، و«تاريخ الأدب العربي» لأحمد حسن الزيات، و«تاريخ الأدب العربي» لكارل بروكلمان، و«أعلام الأدب المعاصر في مصر» لحمدي السكوت. وكما أن العقاد كتب عن حياته الخاصة في بعض كتبه بقلمه مثل: «أنا»، و«يوميات ١ و٢».

وكتب في إيران بعض المقالات والرسائل والأطروحات الجامعية عن العقاد من أهمها: «ترجمة رمان سارة» أثر عباس محمود العقاد ونقد ساختاري آن» رسالة ماجستير للباحثة معظمة أحمدی تحت إشراف الدكتور محمد علي طالبی حيث قامت الباحثة بالترجمة الفارسية للكتاب ودراسة العناصر القصصية فيه غير أنها لم تطرق إلى تحليلها البلاغي كما فعلنا في هذا البحث؛ و«نوگرایی در شعر عباس محمود العقاد» (التجديد في شعر عباس محمود العقاد) للباحث مرتضی براری رئیسی تحت إشراف الدكتور عبد العلي آل بویه لنگرودی؛ و« Abbas Mahmoud al-Uqad: نشاطاته وآثاره » للدكتور مجتبی رحمندوست و« آراء العقاد النقدية في الشعر العربي » للباحث مرتضی قلیی وتحت إشراف د. حامد صدقی. كما ذكرنا أن النشاطات العلمية حول هذا الأديب التحرير كثيرة جداً غير أنها نكفي بما ذكر في هذه العجالة.

الأسلوب^١ في اللغة والاصطلاح:

ذكر لكلمة الأسلوب كثير من المعاني حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد. وهذا يعود إلى أن هذه الكلمة لا تختص بالحال اللساني وحده بل استعملت في مجالات عديدة أخرى من الحياة اليومية. يقول ابن منظور في اللسان: «يقال للسطر من التخييل وكل طريق ممتد فهو أسلوب، فالأسلوب هو الطريق والوجه والمذهب، ويقال أنت في أسلوب سوء... ويقال أخذ فلان في أساليب من القول أي أفانين منه»^٢.

ويعرف ابن خلدون الأسلوب في المقدمة فيقول: «إنه عبارة عن المنوال الذي تسنج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي وظيفته البلاغة والبيان ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب»^٣

^{١-} Style

^{٢-} ابن منظور، لسان العرب، مادة سلب، ج ٢٤، ص ٢٠٥٨

^{٣-} ابن خلدون، المقدمة، ج ٥، ص ٣٢٧

ويميز عادةً بين الأسلوب الأدبي والأسلوب غير الأدبي وبين الأسلوب الشفوي والكتابي وبين الأسلوب الجيد والرديء^١. ويعرف الشاعر الإيراني الشهير ملك الشعراء همار (١٣٣٠ هـ / ١٩٥١ م) الأسلوب: «إن الأسلوب في المصطلح الأدبي هو طريقة خاصة لفهم الأفكار والتعبير عنها عبر ترکيب الكلمات و اختيار الألفاظ وطريقة التعبير بحيث يلقي شكله الخاص على كل أثر أدبي من جهة الشكل والمعنى»^٢.

نظرًا إلى رأي محللي الخطاب الانتقادي الذين يرون أن النصوص الأدبية هي في خدمة المجتمع الإنساني يمكننا أن نستنتج عن طريق مفهوم تحليل الخطاب الانتقادي أمراً هاماً، هو: «إن الأسلوب هو حصيلة نظرية الفنان الخاصة إلى العالم الداخلي والخارجي الذي يتحلى بالضرورة في طريقة خاصة من بيانه»^٣.

إن كلمة الأسلوب تستعمل في ثلاثة مفاهيم وهي: الأسلوب الخاص وأسلوب العصر والأسلوب الأدبي. وإن الأسلوب الخاص أسلوب يختص بشاعر أو كاتب بحيث يميز آثاره عن الآخرين على مر العصور. ويظهر الأسلوب الخاص عند الأديب من تردد العلامات وتكرارها عنده^٤. وإن أسلوب العصر هو أسلوب عام للشعراء أو الكتاب في فترة من فترات تاريخ الأدب. وإن الأسلوب الأدبي يميز الآثار الأدبية من غير الأدبية^٥.

إذا اعتقدنا بأن الأسلوب هو حصيلة اختيار خاص للمفردات والمصطلحات، فنريد أن نبين في البحث أن العقاد استطاع في كتابه «سارة» وغير استعمال بعض الأساليب البينية استطاع أن يظهر الجمال المعرفي والعناصر الأدبية بشكل واضح جداً.

الخطاب^٦ في اللغة والاصطلاح:

يقول ابن منظور في اللسان: «يقال: خطّب فلان^٧ إلى فلانٍ فخطّبه وأخطّبه أي أحبّه. الخطابُ والمحاجّةُ: مراجعة الكلام، وقد خطّبه بالكلام مُحاجّةً وخطاباً، وهما يتحاجّان».^٨

^١- هنريش بليت، *البلاغة والأسلوبية نحو غوذرج سيمائي لتحليل النص*، ترجمة محمد العمري، ص ٥١.

^٢- محمد نفي همار، *سبك ثناسى*، مقدمه ص ٤.

^٣- سيروس شنبس؛ *سبك ثناسى شعر*، ص ١٥.

^٤- المصدر نفسه؛ ص ٢٩.

^٥- المصدر نفسه؛ صص ٩ و ١٠.

يقول الله سبحانه وتعالى في القرآن: **﴿وَشَدَّدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَهُ وَفَصَلَ الْخَطَابَ﴾**^١ ويقول أيضاً: **﴿فَقَالَ أَكْفَبْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخَطَابِ﴾**^٢

وتأخذ كلمة «خطاب» عند المحدثين أبعاداً دلالية أخرى تصل أحياناً إلى حد الإلباس. إذ يذكر أحد الفلاسفة العرب المتهمن باللغة أنه «لن يبالغ كثيراً إذا قلنا إن لفظ «الخطاب» هو أكثر الألفاظ تداولاً في الخطاب العربي المعاصر... وطبعي أن يلحق اللفظ العباء فيفقد كل دلالة، أو على الأقل لا يعود يعني شيئاً كثيراً. بل إنه يكاد في معظم الأحوال، لا يعني إلا ما يدل عليه لفظ «مقال»...» والظاهر أن الذين يكترون من استخدامها تصرف أذهانهم نحو بعض أقطاب الفلسفة المعاصرة وخصوصاً ميشيل فوكو. لكن ما لا ينبغي أن ننساه هو أن المفكر الفرنسي يستعمل الفظة كما هي أصولها عند نيته، حيث لا فرق بين مفهومي الواقع والخطاب... وحمل القول، ليس الخطاب وعيًا يتحذ من اللغة مظهره الخارجي، إنه ليس لساناً وذاتاً تتكلمه، وإنما هو ممارسة لها أشكالها الخاصة من الانتظام». ^٣

ولكي يدرك المرء الأبعاد المضطربة التي يدور حولها مفهوم الخطاب وتعديه حدود اللسانيات إلى آفاق أخرى وعلوم متباعدة فلينظر في المقدمة التي كتبها حسن حنفي المؤتمر تحليل الخطاب العربي وفي أبحاث ذلك المؤتمر ^٤، ولكن الذي يظهر أن الخلط والالتباس بين مفهومي «النص والخطاب» حصل في الثقافة الغربية قبل انتقامهما إلى اللغة العربية عن طريق الترجمة، وإن كان يغلب في التقليد الأوروبي «استخدام النص»، على حين يغلب استخدام الخطاب في التقليد الأنجلو أمريكي، بيد أن التداخل بين النص والخطاب من حيث هما اصطلاحان محوريان، وعلمان لسانيان، مما لم يجسم أمره في الأدب، تستطيع عبارات مثل «خطاب النص»، و«نص الخطاب»، و«النص بنية خطابية»، و«الأدب خطاب نصي»، و«الخطاب النصي» وغيرها تستطيع أن تؤكد التداخل والاشتباك بين هذين المصطلحين». ^٥

^١ ابن منظور، لسان العرب، مادة خطب، ج ١٤، ص ١١٩٤.

^٢ سورة ص، ٢٠.

^٣ سورة ص، ٢٣.

^٤ عبد السلام بن عبد العالى: بين بين، ص ٧٨ - ٧٩.

^٥ تحليل الخطاب العربي، المؤتمر العلمي الثالث، جامعة فيلادفيا، كلية الآداب ١٢ ١٠ مايو ١٩٩٧ م. نفلا عن

(تاریخ: ١٧/٠٣/٢٠١٣) www.lissaniat.net/viewtopic.php?t=573

^٦ محمد العبد: النص والخطاب والاتصال، ص ٧.

كما أن أثر الترجمة إلى العربية قد يغتر في دلالة لفظة «الخطاب»، وما زاد الطين بلة اختلاف مصادر تلك الترجمة، واختلاف تخصصاتها؛ ولذلك فلا بد من محاولة استجلاء مفهوم «الخطاب» في المصدر الغربي الذي خرج منه.^١

إن الخطاب عند الغربيين «كل كلام يتجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أو ملغوظاً، غير أن الاستعمال يتجاوز ذلك إلى مفهوم أكثر تحديداً، يتصل بما لاحظه الفيلسوف هـ. ب غرايس عام ١٩٧٥ م من أن للكلام دلالات غير ملغوظة، يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة، أو واضحة... وقد اتجه البحث في ما يعرف بتحليل الخطاب إلى استنباط القواعد التي تحكم مثل هذه الاستدلالات أو التوقعات الدلالية»^٢.

فمن الواضح أن أشكال الخطاب المختلفة تستخرج عبر دراسة سياق النص و مجالاته الاجتماعية والثقافية. يحاول في دراسة أي خطاب أن يدرس نظامه وتنظيمه متجاوزة الجمل الموجدة فيه. لذلك يجب دراسة الوحدات اللغوية مثل المحادثات أو الكتابات. فيمكن الإشارة في هذا النوع من الدراسة إلى عمليات منها: المبادئ الفكرية والاجتماعية البني التحتية وهي أكل الخطاب والنقاش.

إن الخطاب ومنذ السبعينيات أي ١٩٧٠ فصاعدا ظهر في أشكال وإطارات جديدة وأهمها هي «تحليل الخطاب» الذي يعتبر كوسيلة لمعرفة منهج جديد في مجال العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية^٣. غير أن تحليل الخطاب يطلق عادة على قسم من وظائف وأثار لغوية^٤ ودلالية^٥ وسيميائية^٦، وأسلوبية^٧ ونحوية^٨ تقتضي توصيفها وشرحها أن يعبر التوالي والترادف والتوارد في الجمل وهيكليتها^٩. إن النص يعتبر

^١- مفهوم الخطاب في الدراسات اللغوية والنقدية، www.startimes.com/?t=9009970 (تاریخ:

(٢٠١٣/٠٣/١٧)

^٢- ميجان الرويلي وسعد البارعي: دليل الناقد الأدبي، ص ١٥٥ .

^٣- ميشل مان، موسوعة علم الاجتماع، ص ٩٥

^٤- linguistic

^٥- semantic

^٦- semiotic

^٧- stylistic

^٨- syntactic

^٩- آلان باوك وأليور استالبراس، قاموس الفكر الحديث، (Bullock Alan & Stallybrass Oliver ،

.٩٥) ص (Fontana Dictionary of Modern Thought

نوعاً من العلاقة اللغوية عبر الحوار أو الكتابة وهو بمثابة رسالة يتم تشفيرها عن طريق الرؤية أو السمع^١.

خطاب العقاد في كتاب «سارة»

إنّ من أهم كتب عباس محمود العقاد الذي كتبه في الثلاثينيات من القرن العشرين هو قصته الشهيرة في الحب لـ «سارة» والذي كان في سنة ١٩٢٦ م. وكذلك حبه لـ «هند»، (الأدبية مي زيادة) التي كانت تختلف إلى بيته. ولكن انتهت كلتا القصصتين إلى نهاية مؤلمة ومرة بمحبّ كاتب العقاد، يعني منها العقاد حتى آخر عمره.

إن العقاد يُعرف بأسلوبه القوي والمستحكم الذي يجفّي خلفه ثقافة عميقة في الأدب العربي. هو وإن يستعمل الألفاظ والكلمات في هيكلية مستحکمة ونادرة إلا أنه لا يكتفي بالأدب العربي بل يتطرق بذكائه وموهبه وملكاته الذهنية إلى الأدب العربي، وكما يقول شوقي ضيف: «نجد من خلاله إلى ثراء عريض في معانيه وهو ثراء لا يستمد فيه من الغرب فحسب، بل يطبعه ملكاته فإذا هو له وإذا هو من صنعه، صُنع عقله المشتعل الذي يستقلّ - رغم محسوله الواسع من الثقافات بتفكيره وإلحاحه في هذا التفكير إلحاحاً يستحدث في تضاعيفه كثيراً من المخواطر والآراء. وإن العقاد في أعماله يستمد حياته من حياة أمته فهي نصب عينيه دائماً، بل هي دائماً النبع الروحي لأحساسه ومشاعره بكل ما تزوج به من أحداث». ^٢ وكما قال شوقي ضيف: «لعلّ حياته المتاقضة وانتقاله أحياناً من المعسک التجديدي إلى المعسک التقليدي أدى إلى تعبيره الصادق والمستقل عن أفكاره الأدبية والسياسية والاجتماعية بعيداً عن الاستقطاب والإسفاف والهبوط». ^٣

إن العقاد بأفكاره وآثاره وبخصائصه الإنسانية العامة وبالمعارك المختلفة التي تحيط بشخصيته أثبت وجوده في تاريخ العرب وأصبحت حياته واحدة من أهم الحلقات التي صنعت الثقافة العربية الراهنة وأسهمت سلباً وإيجاباً فيما وصل إليه الوعي الفكري والاجتماعي. وأنه منذ ذلك الحين لم يعد ملك نفسه ولا ملك الشعب الذي نشأ فيه أو الأمة التي تحدث لغتها وإنما هو ملك التاريخ وملك البشرية بأسرها. وشخصية في هذا المستوى الإنساني لا يمكن أن تكمل صورها لأن آثارها المختلفة لا تعرف

^١ - ليج وشرت (Leech Geoffrey & short Micheal , Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose .)، ص. ٢٠٩

^٢ - شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص. ١٣٩

^٣ - عبدالعزيز المفاليح، عمالة عند مطلع القرن، ص. ٦٤

التوقف عن الحركة والنشاط. وحصل العقاد على قوة تحليل يمكنه بسهولة تبرير كلما يتسع ويستشرى من التناقضات والاختلافات السائدة على قضايا العهد من وجهة نظره.^١

ترى نعمات أحمد فؤاد بأن الشخصيات التي يكتب عنها العقاد هي صور شخصية العقاد نفسه وتدلّ على لطافة روحه ونفسه، وتعتقد إن كتابات العقاد عن الشخصيات تمثل من حيث المبدأ الشخصية الداخلية والخارجية للكاتب نفسه أي يصور في الواقع صورة عن الأمور الجسمية والروحية في إطار هذه الشخصيات المصورّة؛ وتقول الدكتورة نعمات: «وإنه في كلا الحالتين يكون كمفتاح من مفاتيح شخصيته الداخلية بل لعل هذه الشخصية تكون أهم وأقرب طريق لوصول العقاد إلى العالم الأدبي والإنساني».٢

إن العقاد لا يستطيع أن يتجاهل شخصية المرأة وينسها لأنّه استهدي إلى طريقه عبر تأثير المرأة القوي، فقد قام بإيضاح خصائص المرأة العجيبة والمدهشة في كتاب «سارة».٣ فهو يحب المرأة التي تكون إنساناً بغض النظر عن كونها مرأةً أو رجلاً.^٤

إن العقاد لا يريد المرأة للالتزاد أو اللهو بل يحبها لذاتها وإلاصلة وجودها وليس جمالها الظاهري.^٥
إنه أديب كتب قصصاً وقصائد غزلية كثيرة للمرأة وكثيراً ما كان يؤلم قلبه من أجل الحب ورغبات المهوى.^٦

إنه وفي الثلاثين من عمره عندما كان أديباً شاباً وأنيناً يتداول اسمه في عالم الصحافة والأدب أصبح عاشقاً وكان يلتقي خفيةً في حديقة أحد الكتّاسيين في حي «الظاهر» محبوته «مي» أو «ماري إلياس زيادة» التي كانت بدورها فتاة أدبية فكان يتحدث معها بعيداً عن أنظار الناس.^٧

إن «مي» اضطاعت بدور هام في حياة العقاد. فوهبته سعادةً كانت مصلحة إلهاماته.^٨

^١ المصدر نفسه، ص ٦٥.

^٢ نعمات أحمد فؤاد، الجمال والحرية والشخصية الإنسانية في أدب العقاد، ص ٣٩.

^٣ المصدر نفسه، ص ١٣٢ و ١٣٣.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٣٣.

^٥ المصدر نفسه، ص ١١٨.

^٦ فتحي الإباري، أدباءنا الحديث، ص ٤٠.

^٧ المصدر نفسه، صص ٤١ و ٤٢.

^٨ المصدر نفسه، ص ٤٥.

توفّيت ماري إلياس زيادة سنة ١٩٤١ م إلا أنّ حبّها أحى من جديد حياة العقاد مع فتيات من نوع «مي» حتّى يبدأ قصة حياة جديدة. إنّ الموت والحياة في رأي العقاد يعتبران من أسرار الكون حتّى يجعلانه يصف في قصته «آليس» أو «سارة» وصفاً حالداً.^١

كان للعقاد قصة حب رائعة مع سارة حيث بدأت بأنس ومودة كثرين ولكنه رغم تفاهمهما بعض الأمور إلا أنه من أجل اشتغال العقاد الكثير وخلافهما في أمور أخرى أصبح لاحقاً بشكل كان يتماطل العقاد عن الرد على الرسائل التي كانت سارة تكتبها له في الرحلة، فلم يعد يشق لها وكان يعني في أعماق قلبها من خيانتها.^٢

يرى محمد عبد المطلب أنّ الحيوية المبعثة عن فكرة معرفة أسلوب العقاد أدّت إلى نظرته الواسعة في الجمع بين الثقافتين العربية والغربية: قائلاً: «لاشك أنّ الحركة وراء فكرة العقاد لتابعة المواقف الأسلوبية تقتضي نظرة شاملة تمتّد إلى مساحة واسعة من الأفكار العربية القديمة مطلعةً على مصادر الأفكار الغربية».«^٣

للتعرف على مواقف العقاد الأسلوبية يجب امتلاك نظرة شاملة وواسعة تمتّد إلى عمق فكرته، نظرة تشمل قسماً واسعاً من الأفكار العربية القديمة واتجاهات الأدب العربي أيضاً. فيرى محمد عبد المطلب أنه وللتعرف على أسلوب العقاد يجب أن نعرف عقيدته وآرائه النقدية كما أنّ أبعاده النفسية تتصل بدور هام أيضاً في التعامل مع خطاب أدبي.^٤

إضافة إلى أسلوب الأمثال فإنّ الأسلوب الرمزي أو الأسلوب العلمي والأدبي أو الأسلوب الصوفي المملوء بالأسرار لكل منها منهج رسمي ينبع عن الأبعاد الروحية والطبيعة ويتعلّق بحقيقة العمل وحاجات الناس.^٥

إنّ العقاد تأثّر بناقدين غربيين أي سانت بيف^٦ وتين^٧. إنّ بيف يعتقد بأنّ تعليم أيّ أثر أو تعلّمه يتزامن مع حياة الإنسان وروحه وأفكاره. وإنّ تين يذهب إلى أنّ كلّ أثر أدبي يخلق ثلاثة عناصر وهي

^{١-} المصدر نفسه، ص ٤٩.

^{٢-} المصدر نفسه، ص ٥٦.

^{٣-} محمد عبد المطلب، *البلاغة والأسلوبية*، ص ١٢٩.

^{٤-} المصدر نفسه، ص ١٣١.

^{٥-} المصدر نفسه، ص ١٥٥.

^{٦-} Saint Beuve.

^{٧-} Tain

النوع والمحيط والزمان. وتوثّر هذه العناصر الثلاثة في إيجاد أي أثر وكشف عناصره وتحليلها. استطاع العقاد أن يمزج بين البعد النفسي والمحطي واستطاع معونتهما أن يمتلك أسلوباً خاصاً يتأثر بالشخص أو الزمان أو المحيط بعض الأحيان.^١

إنه يعتقد بأن مكانة الحروف في الكلمات تؤثّر على دلالة المعاني، فالمليم على سبيل المثال إذا وقعت في آخر الكلمة تدلّ على التأكيد والتshedid والجسم، أو السين تدلّ على الليةنة. وقد يتعلّق ذلك الأمر بعكافها في الكلمة وتدلّ على المخاوره. فاستنتاج من وجهة نظره هذه نتائج وهي:

١ هناك علاقة قوية بين الحروف ودلالة الكلمات.

٢ إن الانعكاس الصوتي للحروف يؤثّر على دلالاتها ويؤدي إلى قوتها أو ضعفها.

٣ إن مكانة الحروف في الكلمة وتأثيرها في دلالة الحرف يحدث في الكلمة نفسها وليس في تركيبها مع الكلمات الأخرى.^٢

إن خصائص أسلوب العقاد تظهر في خطابه الشعري أكثر ولكنّه يدخل إلى هذه الساحة الجديدة والمبتكرة من منظار تراث اللغة العربية والخلفيات العربية.^٣

إن العقاد يرى القصة موهبة عظيمة تعرّض الحياة بشكل كامل وتساير المكونات الفنية والمعرفية والفهم العقيق فتخبرنا عن الحياة على أساس الإنسان. حياة تجib عن أسلتنا ونسألها ونطلب منها الإجابة ولكن ينقصها أنها لا تستطيع أن تشعر بها عندما نقوم بها. أي عندما نجرّب ضمن حياتنا ظروفاً تشبه القصة والرواية لانستطيع أن نفهمها بشكل صحيح وعميق وإنما يوجد أنسودة أو جملة في القصة أو الرواية يمكن تطبيقها على حياتنا فنختار الأنسودة أو الجملة هذه فقط. فعندما يكثر الناس من قوة مشاعرهم وفهمهم يجدون حقيقة القصص في حيائهم.^٤

إذا اعتبرنا الأسلوب منهجاً خاصاً في اختيار الكلمات واستبدالها لإيصال المعنى المعنى، فنجد أن أفكار العقاد الأسلوبية هي مزيحة من الأفكار العربية القدمة والأفكار الغربية الجديدة.

^١ محمد عبد المطلب، *البلاغة والأسلوبية*، صص ١٣٢ و ١٣٣.

^٢ المصدر نفسه، صص ١٤٤ و ١٤٥.

^٣ المصدر نفسه، ص ١٥٨.

^٤ المصدر نفسه، ص ١٦٥.

إن هذا التعريف من الأسلوب يظهر جلياً في تأليفات العقاد إضافة إلى المفهوم الشامل لأفكاره الأسلوبية. ولمعرفة أفكار العقاد بشكل صحيح تحتاج إلى حركتين موازيتين متزامنتين: حركة شاملة وحركة تحليلية.^١

أسلوب العقاد في كتاب سارة

إن الأسلوب البصري لكل كاتب يكمن في الحقيقة والمجاز والكلنائية والتشبّيه والاستعارة مع استعمال أنواع صور الخيال وتكرارها بشكل متعدد. وقد استطاع العقاد بمهارته أن يستعمل أنواع المجاز والاستعارة والكلنائية والتشبّيه في مواضع مختلفة لأداء أغراضه الداخلية نشير إلى بعض منها على حدة:

التشبّيه

التشبّيه: لغة التمثيل. يقال هذا شبه هذا أي مثله؛ والتشبّيه اصطلاحاً عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر، فُصد أشتراكمَا في صفة أو أكثر بأداة لغرض يقصده المتكلم. أركان التشبّيه أربعة: ١- المشبه وهو الأمر الذي يريد إلحاقه بغيره ٢- المشبه به وهو الأمر الذي يلحق به المشبه. ٣- وجه الشبه وهو الوصف المشترك بين الطرفين ويكون في المشبه به أقوى منه في المشبه. ٤- أداة التشبّيه وهي اللفظ الذي يدلّ على التشبّيه ويربط المشبه بالمشبه به.^٢

إن التشبّيه يكشف عن أسرار النصوص العربية المنظومة والمنشورة و يجعل المخاطب يفكّر ويتأنّل فيشير إعجابه ودهشته بأنواعه. يبني في التشبّيه نوع من المقارنة حتى يتحقق الوضوح والجمال معاً.^٣ إن قلم عباس محمود العقاد في كتاب «سارة» استفاد من هذا الأسلوب أكثر من مرة ونحن نكتفي هنا بالإشارة إلى نماذج منها فقط:

- ١- «... كانت كل خطوة في تلك الطريق كأنما تشقّل النفس بأكالم فرق آكام من الذكريات والآلام...»^٤ فرى في المثال أن التشبّيه من النوع المحسوس بالمعقول وأركانه:
 - المشبه: «كل خطوة في تلك الطريق»
 - المشبه به: «خطوة تشقّل النفس بالأكالم»

^١ المصدر نفسه، ص ١٦٧.

^٢ أحمد الهاشمي، *جوهر البلاغة*، صص ٢٤١ و ٢٤٢.

^٣ أحمد أبو محبي، *كالبد شناسى* نشر، ص ٢٤٥.

^٤ عباس محمود العقاد، *سارة*، ص ١١.

- أداة التشبيه: «كأنما»

- وجه الشبه: «فرض الصعوبات الشديدة على النفس»

- نوع التشبيه: مرسل وبجمل، و قريب مبتذل، وغير تمثيل، ومحسوس بمعقول، والمشبه فيه مفرد مقيد والمشبه به مركب.

- فائدة التشبيه: بيان حال المشبه.

عندما نتأمل في هيكلية كلام الكاتب نجد أن التشبيه برأيه هو أفضل أسلوب لبيان حالة الحزن والهم الذي انتابته عند استعراض الذكريات المؤلمة السابقة وتحمل الصعوبات المرة أو استعراض الذكريات الحلوة لتلك الأيام. لأن علماء البلاغة يعتبرون الإيضاح أحد ضرورات التشبيه. إن ذكريات أيام الوصال حديث في تلك الطرق ولكن الآن ليست محبوبته معه، فكأنه ليصعب عليه التنفس هناك ويؤلمه تحمل هذا الألم الموجع. وكما يؤكّد العقلاة والمنطقين أن سرّ التشبيهات المحسوسة بالمعقوله هو: أن الناس وإن لم يجرّبوا شيئاً بإحساسهم ولكن يصوروه بالاستعانة بصور الخيال وهذا يوجد بالاضطراب وبعض الأحيان الاتزاع أو السرور الذي يتموج في الكاتب أو القائل يُوجده في مخيلة المخاطب أيضاً.

٢ - «...فأحسن لها صدى كأنفuar المهاوية تحت السفينة في البحر اللجي من أثر عاصفة أو زلزال...»^١

المشبه: صدى. المشبه به: انفuar المهاوية. أداة: كـ. وجه الشبه: الشدة

نوع التشبيه: مرسل، وبجمل، و قريب مبتذل، وغير تمثيل، ومحسوس بمحسوس، والمشبه فيه مفرد مطلق والمشبه به مفرد مطلق. فائدة التشبيه: بيان مقدار شدة حال المشبه وضعفها.

٣ - «... وبعد أن غاص في تلك الغيوبة التي استنام إليها كما يستتيم الساهر البعيد العهد بالنوم إلى أول صرحة على الفراش...»^٢

المشبه: الغوص في البهت والخيرة المتبعثة عن الثقة بالمحبوبة. المشبه به: التظاهر بالنوم. أداة التشبيه: كما.

وجه الشبه: عدم الاهتمام العمدي ببعض المحسوسات والمعقولات التي حوله. نوع التشبيه: مرسل، وبجمل، و قريب مبتذل، وغير تمثيل، ومعقول بمعقول، والمشبه فيه مفرد مقيد والمشبه به مفرد مطلق.

فائدة التشبيه: تثبيت حال المشبه في ذهن السامع.

^١ المصدر نفسه، ص ١٢.

^٢ المصدر نفسه، ص ١٥.

٤ - «مضى في طريقه مهرولاً كمن يمضي إلى غاية معلومة يخشى أن يفوته لحاقها». ^١
 المشبه: «الذى يهرول.» المشبه به: «الذى يمضي إلى غاية معلومة» أداة التشبيه: «ك» وجه الشبه: «الذهاب إلى غاية معلومة والخوف من عدم الوصول إليها» نوع التشبيه: مرسل، محمل، قريب مبتذل، غير تمثيل، محسوس بمحسوس، مفرد؛ والمشبه والمشبه به مقيدان. فائدة التشبيه: بيان حال المشبه.
 نشاهد في النماذج المذكورة أن العقاد ينقل الحقيقة بوضوح وبشكل عيني وملموس للمخاطب عبر ذكر طرف التشبيه واحتياطه من المحسوسات. لأن هيكلية التشبيه هي في الواقع نوع من المقارنة ويصل المخاطب عبر هذه المقارنة إلى فهم أفضل للمفاهيم. لذلك يستفيد العقاد من التشبيه لنقل الحقائق التعليمية والواقعية، وهذا هو الخطاب أي استعمال حسن اللغة من أجل التواصل، يتم عرضه من قبل الكاتب حتى يشمل أجزاء الخطاب من الفقرات والحوارات والمحادثات و... كما يؤثر اختيار الأجزاء على هيكلية الكلام والخطاب تأثيراً أكثر ويعرض المعنى والمفهوم متباوزاً ظاهر الجمل ويبين مفاهيم (الحب والكره والابتعاد والهجران و...) بشكل أعمق لأن الخطاب وخلافاً للنص يجب أن يتمتع بانسجام واتصال عميق.

مجاز مفرد مرسل

المجاز في اللغة: من جاز الشيء إذا سار فيه وتعداه.^٢ وفي الاصطلاح: هو الانتقال من المعنى الحقيقي للفظ وهو المعنى الذي ثبته القواميس إلى معنى آخر له به اتصال، ولكن لا بدّ من وضع قرينة تدلّ على هذا المعنى الثاني المقصود.^٣ والقرينة هي الدليل الذي يساعد العقل على فهم المراد من اللفظ.^٤ إذا كانت العلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي علاقة غير المشابهة فالمجاز مرسل.^٥
 إنّ العقاد مثل الكثير من الأدباء يستعمل المجاز في كلامه ليزيد من نطاق معاني المفردات ويبتت المعنى في ذهن القارئ. فيما يلي بعض الأمثلة لاستعمال المجاز في كتاب سارة:

١- «فتمدّ يدها إلى جيّه». ^٦ ذكر «اليد» وأراد الأصابع (مجاز مفرد مرسل بعلاقة الكلمة)

^١- المصدر نفسه، ص ٢٦.

^٢- ابن منظور، لسان العرب، مادة جوز.

^٣- با طاهر، البلاغة العربية، ص ٤٤.

^٤- المصدر نفسه، ص ٢٤٧.

^٥- المصدر نفسه، ص ٢٥٠.

^٦- عباس محمود العقاد، سارة، ص ٤٣.

٢- «الرجل الخبر بالنساء يشبع منها». ^١ ذكر «يشبع» وأراد عدم الرغبة (مجاز مفرد مرسل بعلاقة المزرومية) ويمكن درجها في الاستعارة المصرحة أيضاً وهي من أنواع المجاز بعلاقة المشاهدة.

٣- « جاء اللقاء ». ^٢ ذكر « جاء » وأراد تحقيق اللقاء في المستقبل. (مجاز مفرد مرسل بعلاقة ما يكون) لكننا إذا اعتبرنا أن الكاتب قصد تحقيق اللقاء في الحال ففي هذا المثال استعارة مصرحة. وإذا اعتبرنا الفعل أُسند إلى المصدر بدل القائل الحقيقي فيه مجاز عقلي بعلاقة الإسناد إلى المصدر.

مجاز مركب مرسل

إن استعمال الجملة الإنسانية والطلبية يعني خيري أو العكس من ذلك يسمى مجاز مركب مرسل. نحو: «أَتظنين يا فلانة أني من هؤلاء؟! معاذ الله يا فلانة! معاذ الله!!»^٣

إن الجملة الاستفهامية وهي من أنواع الإنشاء الظليبي استعملت هنا بمعنى خيري سلبي إن الأدعية هي جمل خيرية تستعمل في معنى إنشائي طليبي فتعتبر مجازاً مركباً، نحو:

١- «الحمد لله على السلامة! سلمك الله وعافاك!»^٤

٢- «خيبة الله عليك». ^٥

٣- «قاتلك الله يا عجوز السوء». ^٦

كما نشاهد أن المثال الأول والثاني جملتان خيريتان تتشكلان من المبدأ والخبر إلا أن الجملة الثالثة جملة خيرية فعلية تتشكل من الفعل والفاعل والمفعول ولكن استعملت الجملة الثلاثة بمعنى دعائي فتعتبر من الإنشاء الظليبي.

مجاز بالاستعارة

من الأساليب الأخرى التي استعملتها الكاتب في كتاب «سارة» للوصول إلى مقصوده هو الاستعارة.

^١- المصدر نفسه، ص ٩٩.

^٢- المصدر نفسه، ص ١١٨.

^٣- المصدر نفسه، ص ٣٥.

^٤- المصدر نفسه، ص ٣٦.

^٥- المصدر نفسه، ص ١٢٦.

^٦- المصدر نفسه، ص ١٢٥.

الاستعارة لغةً طلب العارية واصطلاحاً هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع فرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي. وأركان الاستعارة ثلاثة: ١ - مستعار منه وهو المشبه به. ٢ - مستعار له وهو المشبه. ٣ - مستعار وهو اللفظ المنقول.^١ إن الاستعارة نوع من التشبيه، الأصل فيه التناسى ويدعى فيه تشابه المشبه والمشبه به وكأنه ليس فيه تشبيه.^٢

وفي الواقع يمكن القول بأن الاستعارة هي أكبر كشف للفنان في مجاله الفنّي وأفضل وسيلة للتخييل. يعتبر المراغي كل أنواع الاستعارة أعلى وأقوى من التشبيه لأنّه يعتقد بأنه يتم إيجاد اتحاد وانسجام في الاستعارة بين المشبه والمشبه به حيث يؤدي إلى مبالغة وتخيل أكثر لدى القارئ وكأنه يطلق لفظ واحد على المشبه والمشبه به.^٣

يرى عبدالقاهر الجرجاني بأنه يمكن باستعارة الاستعارة، إحياء الجمادات وإنطاق البكم أو الأشياء الصامتة وإيضاح المعاني الخفية بشكل جلي.^٤

إن النماذج التالية انتخبـت من كتاب «سارة» لتوثيق هذا الادعاء عن الاستعارة:

١ - «إن هماما لم يكن من دأبه أن يقصر في مراجعة نياته ودسائس طبعه...»^٥
فيها استعارة مكنية وأركانها:

١ - همام (مستعار له)

٢ - رجل خداع (مستعار منه محنوف)

٣ - دسائس طبعه (لوازم مستعار منه أضيفت إلى لفظ المستعار المتحد للمستعار له.)

٤ - الجامع (العواطف الداخلية)

« فلما ساورته شبهات الشك... »^٦

فيها استعارة مكنية وأركانها:

١- أحمد الهاشمي، *جواهر البلاغة*، ص ٣٠٠.

٢- أحمد أبو محوب، *كاليد شناسى* نش، ٢٤٢.

٣- أحمد مصطفى المراغي، *علوم البلاغة*، ص ٢٦٠.

٤- عبد القاهر الجرجاني، *أسرار البلاغة*، ص ٤١.

٥- عباس محمود العقاد، *سارة*، ص ٥٤.

٦- المصدر نفسه، ص ٣٨.

- ١ - شبهات الشك (مستعار له)
- ٢ - [الخصم المنافس] (مستعار منه)
- ٣ - ساورته (لوازم المستعار منه التي نسبت إلى لفظ المستعار المتحد للمستعار له).
- ٤ - جامع الاشتباك
- ٢ - «وإذا كان بعض الشكوك في العشق من وساوس الأوهام....»^١
فيها استعارة مكنية وأركانها:
- ١ - الأوهام: (مستعار له)
 - ٢ - الخناس الذي يosoس: (مستعار منه)
 - ٣ - إيجاد الشك والتردد: (جامع)
 - ٤ - الشكوك: (لوازم)
- ٣ - «تبهج فيها الشمس هدوءاً ويرقص فيها الهواء في حين».«^٢
فيها استعارة مكنية وأركانها:
- ١ - «الشمس» و«الهواء» (مستعار له)
 - ٢ - الإنسان المسرور والراقص: (مستعار منه)
 - ٣ - إيجاد السرور للناظر: (جامع)
 - ٤ - هدوء و حين: (لوازم)
- ٤ - «لا تقول الشمس ولا يحبب الهواء».«^٣
فيها استعارة مكنية وأركانها:
- ١ - «الشمس» و«الهواء» (مستعار له)
 - ٢ - الإنسان الذي يسكت ولا يحبب عن سؤال: (مستعار منه)
 - ٣ - سكوت (جامع)
 - ٤ - القول والإجابة (لوازم)

^١ - المصدر نفسه، ص ٣٠.

^٢ - المصدر نفسه، ص ١١٩.

^٣ - المصدر نفسه، ص ١١٩.

يمكنا أن نفهم في الاستعارات المذكورة أنه عندما يريد العقاد أن يلقي رغبته أو يوصل مشاعره للمخاطب أو يبلغه بالإغراف والتأكيد فإنه يستعمل هذا الفن. لأن الاستعارة نظراً لإيجازها تنقل العواطف والمشاعر كجسر. وهنا يتجلّى اعتقاد فردینان دو سوسور الذي يقول: إن الخطاب ليس إلا توالي لغة أكبر من الجملة وإن القائل أو الكاتب هو الذي يحدد هذا الأمر.^١ إذن نفهم بعد قليل من التمعّن في قلم العقاد أنه استعمل في خطابه الإيجاز كلما كان يشعر بذلك وهذا يدلّ على أن أسلوبه له قابلية الوصف من منظار الخطاب وتحليل الخطاب.

الكتابية

على أساس رأي علماء البلاغة أن الكتابية هي استعمال لفظ في غير معناه الأصلي مع إمكان إرادة معناه الأصلي أيضاً.^٢

إن الكتابية نوع من فن البيان يستعمله العرب ويزيدون عبرها في الألفاظ التي تدلّ على المعنى المقصود حتى يكتروا من دلالة اللفظ. تستعمل الكتابية للمدح والذم أو لترك لفظ والإتيان بلفظ أحدر منه أو لترك استعمال الألفاظ قبيحة أو كذلك للمبالغة والاختصار.^٣

فيلاحظ في الأمثلة التالية أن استعمال الكتابية من قبل العقاد أدى إلى إنشاء مفاهيم جديدة ونقلها ويمكن عبر فهم المفاهيم المتعلقة بها مشاهدة بارقة خطاب أدبي.

١ - «فارتفع كابوس ثقيل عن صدر صاحبنا...»^٤ (كتابية عن إزالة الغم والهم المؤلم).

٢ - «... وألممه الله ألا يشمخ بأنفه...»^٥ (كتابية عن التكبر والغرور)

٣ - «... غلت الأكدار على كل صفاء...»^٦ (كتابية عن إزالة الصفاء والخلوص).

٤ - «الخادم شاخص لا ينبس بحركة...»^٧ (كتابية عن سكونه حائراً وعدم التفوّه بكلام).

٥ - «كيف خامرتك الشكوك؟»^٨ (كتابية عن سوء الظن وعدم الثقة)

-١- دایان مک دانل، مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمنان، مترجم: حسینعلی نوذری، ص ۱۹.

-٢- سعدالدین نفتارانی، شرح المختصر، ج ۲، ص ۱۲۳.

-٣- احمد مصطفی المراغی، علوم البلاغة، صص ۲۸۶ و ۲۸۷.

-٤- عباس محمود العقاد، سارة، ص ۲۱.

-٥- المصدر نفسه، ص ۸۳.

-٦- المصدر نفسه، ص ۳۸.

-٧- المصدر نفسه، ص ۲۶.

-٨- المصدر نفسه، ص ۳۱.

- ٦- «هذا قميص الكتف يا أتحي! هذا قميص الكتف!»^١ (كتاب عن عمل مربك مزعج.)
- ٧- «وقد شحذت كل منكما أظافرها لصاحبتها؟»^٢ (كتاب عن مواجهة واشتباك بعضهم البعض)
- ٨- «فرمت شفتيها.»^٣ (كتاب عن حالة انجذار وانشراح والكره من رؤية مشهد.)
- ٩- «والآخر رجل مطموس البصيرة، مملوء الخياشيم بالغرور والدعوى.» (فيها كتابان لموصوف متكبر جاهل يدعى معرفة كل شيء وهو لا يعرف شيئاً.)

التكرار^٤

إن التكرار نمط أسلوبي وهو أن يكررَ الكلمة أو عبارة أو جملة مرتين أو مرات بشكل محسوس وموسيقيٍّ لتأكيد الكلام أو التأثير العاطفي على المخاطب. إن هذا الأسلوب يعجب الكاتب الذي يتمتع بإحساس مرهف ويفهم الوزن فيسمى بالتكرار.^٥

يرى نبيل راغب أن الاهتمام بكمية تكرار أي ظاهرة لغوية محددة ودراستها بشكل علمي ودقيق تؤدي إلى أن الناقد الأسلوبي يعرف المشاعر الناجمة عن تعقيدات هذه الظواهر ويقوم بتحليلها.^٦

وإليك خادج من أسلوب التكرار في كتاب سارة:

«وأنا ضعيفة ضعيفة ضعيفة». التكرار هو في الكلمة «ضعيفه» إن الغرض من التكرار في هذه الجملة هو التأكيد على الضعف في سارة بغية تأييس المخاطب من طلبها والخلولة دون أي عمل لإقناعها. «تلك أيام! ثم جاءت بعدها أيام... وشتان أيام وأيام... نعم؛ شتان حقيقة وتشيل... وأي تشيل؟». التكرار هو في الكلمة «أيام». والغرض منه بيان التفاوت المتضارب بين الحالات الداخلية

^١- المصدر نفسه، ص ١٠٥.

^٢- المصدر نفسه، ص ١١٣.

^٣- المصدر نفسه، ص ١٢١.

^٤ - Repetition

^٥- أبو محجوب، كاليدشتاسي نشر، صص ١٩٩ و ٢٧٠.

^٦- نبيل راغب، موسوعة النظارات الأدية، صص ٣٤ و ٣٥.

^٧- عباس محمود العقاد، سارة، ص ٣٦ و ٣٧.

^٨- المصدر نفسه، ص ٤٣.

لبطل القصة في الأيام الصعبة التي قضى بالذكريات الماضية وصورها الذهنية فقط ولن تستطيع أن تملأ فراغ الحس الملموس للحقائق التي حدثت في الماضي.

«لو أنها غلطة قدمين يا سارة؟! قالت غلطة قدمين أو غلطة يدين؟»^١ التكرار هو في الكلمة «غلطة». والتكرار هنا ليس لغرض التوكيد فقط، بل هو لنفي نوع الغلطة وإثبات نوع آخر منه. كل ذلك يتضح من التكرار والاستفهام الإنكارى في المثال، حيث كان التكرار ضرورياً لإثبات الإنكار. «وقالت هذه الفتنة كلمتها وقال الحكماء والمدحاة كلمتهم ونظرت ونظروا ووعدت وأوعدت ووعدوا وأوعدوا». ^٢ التكرار هو في الكلمات «قال»، و«نظر»، و«وعد» و«أوعد».

تأثير استعمال الفنون البلاغية في تميز أسلوب العقاد

أ. التشبيه

استطاع العقاد في معظم تشبيهاته عبر ذكر أركان التشبيه و اختيار أحد الطرفين أو كليهما من النوع الحسي استطاع أن ينقل الحقيقة الكامنة داخله للمخاطب بوضوح وبشكل عيني وملموس لأن التشبيه يعتبر نوع من المقارنة ويمكن للمخاطب أن يحصل على فهم أفضل عبر هذه المقارنة. استطاع العقاد أن ينقل للمخاطب الحقائق التعليمية الواعضة لتجارب الحب المرّ لـ «مام» تجاه «سارة» مستعيناً بأسلوب التشبيه، فإنَّ استعمالاً حسناً لللغة مع أداء ذهنه المتجوّل وتقديم فضاء عاطفي بغموض تعتبر من مصاديق خطابه اللغوي.

ب. الاستعارة

إن العقاد ينوي في كتابه كتابه سارة إيصال الرغبات والانفعالات والإثارات الناجمة عنه إلى المخاطب، فحاول أن يبيّن عبر الاستعارة المفاهيم الغرامية العميقه ويستفيد من اتحاد الطرفين فيها للإغراء لأن هذا الفن وعلى أساس ما فيه من الإيجاز يعتبر أفضل وسيلة للوصول إلى الغاية في أقرب فرصة ممكنة.

إن وجود عدد كبير من الاستعارات المكنية في كتاب سارة يدلّ على قوة التخييل لدى العقاد، لأن لوازمه هذا النوع من الاستعارة خيالية عادة وإن استعمالها بشكل واسع يؤدي إلى ارتباك ذهن المخاطب بالتخيلات العائمة داخل الكاتب فيتعرف على مفاهيم لا تست婢ط بسهولة من النصوص المفصلة الخالية من الاستعارة.

^١- المصدر نفسه، ص ٥٧.

^٢- المصدر نفسه، ص ٥٨.

ج. الكنية

إن موضوع الحب والغرام يعتبر من المواضيع التي لا يمكن فيها دوما التصریح في القول لبيان الأفكار والخلجات الروحية. فينبغي أن نستفيد بعض الأحيان من اللوازم الموجودة حول المحبوب لبيان خصائصه ونستعمل أنواعا من الكنية منها الرمز والتلميح لهذا الغرض. فاستعمل العقاد هذا النوع من الكنية بمهارة حاذقة كما استعمل التعریض والإيماء للتعبير عن مشاعره تجاه محبوبته مرة بالكنية و ذكر اسمها مرة أخرى بصرامة.

د. المجاز المرسل

إن قلة استعمال أنواع المجاز المرسل في كتاب سارة تدل دلالة صادقة على واقعية قليلة وإيجابية قليلة الحجم للعقاد في بيان مشاعره تجاه بطلة القصة. كما يدل استعمال أنواع التشبيه والاستعارة والكنية على قوة تخيله وعلى سيره في ذاته.

هـ. المجاز العقلي

إن وجود مصاديق من المجاز العقلي مع علاقتها المعهودة في كتاب سارة يدلّنا على قتّع العقاد بمتانة الأسلوب واستعماله التفكير الممزوج بالتخيل.

نتائج البحث

بناء على ما ذكر فإن العقاد كأديب وشاعر وكاتب حاذق يستعين بالأدوات الأسلوبية والبلاغية للتعریف بالحبّ الحقيقی على ضوء شخصية المرأة الحقيقة في العالم الحديث اليوم.

من الواضح أن العقاد أحسن في استعمال اللغة حيث استعمل اللغة في مواقف جديرة حق بيّن بوضوح ما ينويه من الحقائق التعليمية والنصائح والأخيلة عبر الأساليب البلاغية للمخاطبين.

فيسطر العقاد على هيكليات وأطر الكلام سيطرة كاملة وينقل المعنى والمفهوم إلى المخاطبين بشكل عميق. فإن هذا البحث يؤيد خطاب العقاد في كتاب سارة على أساس استعمال الأساليب البينية. لأنه يعتبر تيارا إلى المستقبل يوفر تواصل الأفكار عبر الكلام والتعامل اللغوي. فوجد العقاد وصولا إلى هذه الغاية في الكنية وضوحا أيضا حتى يشرح حبه الحقيقي ويفسّره تفسيرا لغويًا وخطابياً. عندما نتأمل قليلا في تعدد الأساليب البينية المستعملة في كتاب سارة -والتي ذكرناها بشكل مجمل- نفهم أن التشبيه ثم التكرار، هما أكثر الأساليب البينية استعمالا في هذا الكتاب، وما يلفت انتباها هو أن التشبيهات المستعملة تحتوي أكثر أركانها لتكون واضحة للمخاطب ولا تحتاج إلى جهد ذهني

للوصول إلى غاية العقاد. يرى كثير من الباحثين أن أسلوب هذا الكاتب والمعنّف الحاذق يتميّز بمحنة، غير أنَّ النقاد لم يدرسوا أسلوبه لحد الآن. وتبين لنا عبر دراسة إحصائية من النوع البلاغي الخطابي أنَّ العقاد يستعمل القضايا الخامسة والملائمة في نوع بيانه حق ينقل بسهولة للقراء غايته من كتاباته، فعندما يستعمل تشبيهاً بكل أركانه أو استعارة أو مجازاً أو كناية يتقدّر معناها إلى الذهن بسرعة أو عندما يستعمل التكرار بشكل موفٍِّ فكل هذه الأمور يدلُّ على طريقة تفكيره المنسجم الذي يظهر في إطار توازن لغوي للمفردات والجمل والفراء وفي النهاية في كتابٍ يمثل نوع خطابه. إن العقاد استطاع في هذا الكتاب أن يلقي هدفه حتى نهاية الكتاب بشكل ساذج وواضح وتبيّن لنا أن منطقه يغلب على عواطفه ومشاعره وتخيله.

قائمة المصادر والمراجع:

- أ: المصادر العربية:**
- القرآن الكريم.
 - ١ - ابن خلدون، عبد الرحمن، **المقدمة**، حققه عبدالسلام الشدادي، ط١، الدار البيضاء: خزانة ابن خلدون، ٢٠٠٥ م.
 - ٢ - ابن منظور، **لسان العرب**، د.طبعة، القاهرة: دار المعارف، د.ت.
 - ٣ - الإباري، فتحي، **أدباًونا والحب**، د. طبعة، القاهرة: دار المعارف، د.ت.
 - ٤ - أحمد فواد، نعمات، **الجمال والحرية والشخصية الإنسانية في أدب العقاد**، لا طبعة، القاهرة: دار المعارف، د.ت.
 - ٥ - باطاهر، بن عيسى، **البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات**، بن غازي: دار الكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠٠٨ م.
 - ٦ - البازعي سعد وميحان الرويلي: **دليل الناقد الأدبي**، الطبعة الثانية، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠ م.
 - ٧ - بليت، هنريش، **البلاغة والأسلوبية نحو فنون سيمائي لتحليل النص**، ترجمة محمد العمري، بيروت: أفريقيا الشرق، ١٩٩٩ م.
 - ٨ - بن عبد العالى، عبدالسلام: **بين بين**، الطبعة الأولى، الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٩٦ م.
 - ٩ - تفتازانى، سعد الدين، **شرح المختصر**، د. طبعة، قم: انتشارات كتبى نجفي، د.ت.

- ١٠- جرجاني، عبد القاهر، **أسوار البلاغة**، تحقيق محمد الإسكندراني و م.مسعود، د. طبعة، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٥ م.
- ١١- راغب نبيل، **موسوعة النظارات الأدبية**، الطبعة الأولى، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان، ٢٠٠٣ م.
- ١٢- ضيف، شوقي، **الأدب العربي المعاصر في مصر**، الطبعة العاشرة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٢ م.
- ١٣- عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، الطبعة الثالثة، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٤ م.
- ١٤- العقاد، عامر، **لذات من حياة العقاد المجهولة**، د. طبعة، مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.
- ١٥- العقاد، عباس محمود، أنا، د. طبعة، مصر: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٦ م.
- ١٦- —————، **سارة**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٩ م.
- ١٧- العبد محمد: **النص والخطاب والاتصال**، الطبعة الأولى، القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ٢٠٠٥ م.
- ١٨- الفاخوري حنا، **الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الحيل، ١٩٨٦ م.
- ١٩- المراغي، أحمد مصطفى، **علوم البلاغة**، د. طبعة، بيروت: دار القلم، د.ت.
- ٢٠- المقالي، عبد العزيز، **عمالقة عند مطلع القرن**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الآداب، ١٩٨٨ م.
- ٢١- الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة**، د.طبعة، بيروت: دار الوفاق، د.ت.
- ب: المصادر الفارسية:**
- ١- أبو محوب، أحمد، **كاليد شناسی نثر**، چاپ اول، د.م، نشر زیتون، ١٣٧٤ ه.ش.
- ٢- بکار، محمد تقی، **سبک شناسی**، چاپ پنجم، تهران، انتشارات أمیر کبیر، ١٣٦٩ ه.ش.
- ٣- شمیسا، سیروس، **سبک شناسی شعر**، چاپ سوم، تهران، انتشارات فردوسی، ١٣٦٨ ه.ش.

- ٤ - مک دانل، دایان، مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمن، مترجم: حسینعلی نوذری، چاپ اول، هران، فرهنگ گفتمن، ۱۳۸۰ ه.ش.
- ٥ - بحایی بله‌ای، احمد، (تحلیل گفتمن چیست؟)، مجله‌ی آموزش روابط عمومی، ۱۱ م. ۲۰۱۱. ج: المصادر الإنجليزية:

- 1- Bullock Alan & Stallybrass Oliver , Fontana Dictionary of Modern Thought , 1981 , ondon.
- 2- Leech Geoffrey & short Micheal , Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose , 1981 , Harlow.
- 3- Mann Micheal , Macmillan Student Encyclopedia of Sociology , 1989 , London.

د) الواقع الانترنتيه:

1. www.khayma.com/salehzayadneh/poets/3aqqad
2. www.lissaniat.net

التأثير العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس (كتاب "اللُّمع" أنفوذجاً)

* الدكتور وحيد صفيه

ملخص:

عاش اليهود إلى جانب العرب المسلمين في الأندلس الإسلامية فترة تجاوزت التمانية قرون من الزمن، تلقوا خلالها العلم في المعاهد والجامعات الإسلامية إلى جانب المسلمين، فكان لهذه الثقافة العربية أثراً هاماً في الحياة الفكرية اليهودية. ويحاول هذا البحث إبرامطة اللثام عن تأثير الفكر اللغوي العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس خلال تلك الفترة. وقد اختننا من كتاب "اللُّمع" لمروان بن جناح أنفوذجاً يلقي لنا الضوء على ما وصل إليه هذا التأثير، وبذلك ثبت بالدليل والبرهان أنَّ علماء اليهود ومفكريهم في الأندلس لم يكونوا أولي فكِّ مبدعٍ وخلاقٍ كما يدعى اليهود، بل كانوا مقلدين لعلماء المسلمين ومفكريهم، ومتأثرين بفكرةهم إلى حد كبير.

كلمات مفتاحية: الفكر، اليهودي، الأندلس، العربي، تأثير.

مقدمة:

اتفقت المصادر التاريخية على قِدَم الوجود اليهودي في الأندلس، لكنها اختلفت في تحديد زمان وصولهم إليها وطريقتها. فأوَّلُ وصولٍ يهودي إلى تلك البلاد، تحدث عنه المصادر الإسلامية، يعود إلى عهد الملك الإسباني "إشيان" الذي شارك مع نبوخذنصر في فتح القدس سنة (٥٨٧ ق.م) ثم عاد إلى بلاده حاملاً معه عدداً من الأسرى اليهود.^(١)

كذلك تتفق المصادر اليهودية مع رواية المصادر الإسلامية؛ إذ تذكر أنَّ عدداً من العائلات اليهودية الشهيرة في الأندلس تقول: إنَّ أجدادهم جاؤوا إليها أسرى مع الملك "إشيان" في زمن التدمير الأول للهيكل^(٢). وإلى مثل هذه الرواية ذهب بعض المصادر الإسبانية القديمة، الأقرب إلى زمن الحدث، والتي نقل عنها المؤرخون المسلمين هذا الخبر^(٣).

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

١ - تاريخ الوصول: ١١/١٨ هـ. ش - ٢٠١٣/٠٢/٠٦ م تاريخ القبول: ١٠٤/٠٤/١٣٩٢ هـ. ش - ٢٠١٣/٠٦/٢٢ م

٢ - ينظر: أبو عبد البكري، المسالك والممالك (القسم الخاص بالأندلس وأوروبا)، ص ١٠٩ - ١١١.

٣ - SEMON DUBNOV, HISTORY OF THE JEWS FROM ROMAN EMPIRE TO THE EARLY MEDIEVAL PERIOD, NEW YORK, VOL. 2, P. 756.

٤ - ينظر: محمد بن عبد المنعم الحميري، الروض المطار في خبر الأقطار، تحقيق: إحسان عباس، ص ٣٣

وتقدم بعض الدراسات اليهودية افتراضات وتوقعات عن زمن الوصول اليهودي إلى الأندلس، منها أنهم ربما نزحوا منها خلال الصراعات التي حدثت في زمن القضاة (١١٢٥ - ١٠٢٥ ق.م.) أو خلال الحروب بين مملكتي يهودا وإسرائيل (٩٣١ - ٧٢٤ ق.م.)، أو أنهم من سلالة السفراء الذين بعث بهم النبيان داود وسليمان، عليهما السلام، للإقامة في الأندلس، وأن "حيرام" مسؤول كوز سليمان قد توفي هناك^(١). بيد أن أصحاب هذه الدراسات لم يقدموا لنا دليلاً مؤكداً على صحة ما ذهبوا إليه، الأمر الذي يجعلنا نتحفظ على صحة أفواههم لأنها تعتمد على الظن والتخيّل فقط.

وإذا صحَّ قيام "إشبان" بأسر عددٍ من يهود القدس ونقلهم إلى الأندلس في القرن السادس قبل الميلاد، مثلما تقول المصادر الإسلامية، فإنَّ هذا التهجير يكون التهجير اليهودي الأول إلى الأندلس، أما التهجير اليهودي الثاني إلى تلك البلاد فقد حدث في العهد الروماني، حين توجه القائد الروماني "تيتوس فيسبسيان" سنة ٧٠ م إلى القدس، لإخضاد تمرد قام به اليهود هناك، وتمكن من قمع التمردين وإحراف رموزهم، وأسرَ عدداً منهم حيث نقلهم بواسطة السفن إلى موانئ المغرب، وكان للأندلس نصيبٍ منهم^(٢).

أما التهجير اليهودي الثالث إلى الأندلس فقد قام به الإمبراطور الروماني "هドريان" سنة ١٣٦ م، بعد أن قضى على تمرد اليهود في فلسطين، الذي قاده "باروكاب"، وقد نقل "هدريان" إلى الأندلس عدداً من العائلات اليهودية من أجل استعبادهم، ويقال إنَّ هذا الإمبراطور من مواطني إسبانيا، وكان يكره اليهود كرهًا شديداً^(٣).

وفي زمن الفتح الإسلامي للأندلس كان اليهود ينتشرون في معظم أنحاء البلاد، وقد عاشوا داخل المجتمع الإسلامي في الأندلس أكثر من ثلاثة قرون، فتأثروا بعادات المسلمين وتقاليدهم، لكنَّ عيشهم في تجمعات أو أحياء خاصة بهم، والسماح لهم بممارسة عاداتهم وتقاليدهم وشعائرهم الدينية داخلها، مكثُّهم من المحافظة على كثير من العادات والتقاليد اليهودية.

أهمية البحث وأهدافه:

لقد كانت الأندلس خلال العصور الوسطى مركز الدراسات العربية، وقد نبعَت ثقافة يهود الأندلس من موارد الثقافة الإسلامية بصورة مباشرة، لذا كان من الطبيعي أن يتأثر يهود الأندلس بهذا المجتمع، وقد شمل هذا التأثير مختلف نواحي الحياة التجارية والزراعية والصناعية والثقافية... إلخ. ففي

^١ — ينظر: ظاظا، د. حسن، «اليهود في إسبانيا الإسلامية»، مجلة الفيصل، العدد ٢٦، ص ٣٨.

^٢ — ينظر: مسعود الكواري، اليهود في المغرب الإسلامي من الفتح إلى سقوط دولة الموحدين، رسالة ماجستير غير منشورة (جامعة الجزائر، معهد التاريخ)، ص ٤٠.

^٣ — أفت محمد جلال، الأدب العربي القديم والوسطى، ص ١٢٩.

الأندلس لم تنهض العبرية من سباتها فقط، بل بلغت عصرها الذهبي الثاني، كما ورد في مقدمة كتاب "فن الشعر الأندلسي" للبروفسور (دافيد يالين) الذي كان يشغل منصب أستاذ الأدب العربي الأندلسي في الجامعة العبرية في القدس. وما قاله يالين: "لقد كان العصر الأندلسي عصرًا زاهراً في الأدب العربي، بدأ هذا العصر قبل العصر الأوروبي بخمسة قرون، وقد شمل التقدم تفسير التوراة، وتفسير التلمود، ووضع قواعد اللغة العبرية، كما شمل التقدم الفكري في الفلسفة، والرياضيات، وعلم الهيئة، والطب. لقد كان العصر الأندلسي العصر الذهبي الثاني للأدب العربي، وكان العصر الذهبي الأول عصر الكتاب المقدس"^(١). وفي بحثنا هذا سوف نحاول إماتة اللثام عن الأثر العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس ممثلين بكتاب "اللمع" لمروان بن جناح، هذا الكتاب الذي يعد كتاباً شاملًا لقواعد العربية سواء من ناحية الأصوات أو التصريف أو التراكيب. حيث يظهر في هذا الكتاب — كما سنوضح لاحقاً — الأثر العربي الكبير في فكره وأسلوبه.

منهجية البحث:

إنَّ المنهج الذي اتبعناه في بحثنا هذا هو المنهج المقارن، الذي يقوم على المقارنة بين لغتين من أسرة لغوية واحدة هما: العربية والعبرية. والقرابة بين هاتين اللغتين ليست، اليوم، بحاجة إلى جهود كبيرة لإثباتها، إذ تأكُّد التشابهُ بينهما من جميع النواحي الصوتية والصرفية والدلالية والمعجمية. وقد أثمر تطبيق هذا المنهج على الدراسات السامية المقارنة في القرنين الماضيين مرات عظيمة، وأصبحنا نقف في كثير من المسائل فيها على أرض ليست هشَّةً.

وفي بحثنا هذا اقتضت المقارنة الإشارة إلى الموضوعات اللغوية التي تضمنها كتاب "اللمع" ثم مقارنتها بنظيرتها في اللغة العربية لنبيان مدى التأثير العربي في الفكر اللغوي ليهود الأندلس. وقد اخذنا من كتاب "اللمع" أنموذجاً لتوضيح ذلك؛ لأنَّ هذا الكتاب يُعدُّ الكتاب العلمي الكامل للنحو العربي، ولاَّه يمثِّل دوراً ازدهاراً لهذا العلم ونضوجه في الأندلس الإسلامية، ولاَّه، من ناحية أخرى، يظهرُ فيه أثرُ النحو العربي واضحاً في النحو العربي.

المبحث:

عاش اليهود في الأندلس داخل المجتمع الإسلامي المتميَّز بشدةً إقبال أبنائه على العلم والتعلم^(٢). ولم يقتصر التعليم بين أفراده على فئة معينة، أو على أبناء المدن الكبرى، وإنما شمل معظم أفراد المجتمع ووصل إلى جميع أرجاء الأندلس. ومن الطبيعي أنْ يتأثر يهود الأندلس بهذا المجتمع الذي كان أفراده

^١ — يُنظر: ربحي كمال، دروس اللغة العبرية، ص ٥٥.

^٢ — يُنظر: ابن حزم الأندلسي، رسالة أبي محمد بن حزم في فضائل الأندلس، قدَّم لها ونشرها مع رسائل أخرى: صلاح الدين المنجد، تحت عنوان: فضائل الأندلس وأهلها، ص ٨.

عالمين أو متعلمين، ويقلّدونه في الإقبال على العلم، بعد أن عاشوا قرونًا في هذه البلاد قبل مجيء المسلمين بعيداً عن جميع العلوم والآداب، ودون أن يبرز منهم عامٌ واحد، وحق القلائل المتعلمون لا يعرفون إلا العلوم الدينية التي يتناقلونها منذ قرون عدة دون زيادات أو إضافاتٍ تذكر عليها^(١).

وأمّا فيما يتعلق بوضع اللغة العربية زمن الفتح العربي الإسلامي للأندلس فقد كانت اللغة العربية آنذاك مهملاً، ليس بين يهود الأندلس فحسب، بل بين اليهود في جميع بلدان العالم؛ إذ كان اليهود في معظم الأحيان لا يستعملون هذه اللغة إلا في بيئتهم وصلواتهم. وكان كثير منهم لا يفهمون الترانيم والطقوس التي يؤدونها بها، ولذلك كانوا يستمعون إلى التوراة في بيئتهم مترجماً إلى الآرامية^(٢).

وقد بدأ إهمال اليهود للغة العربية في أعقاب السبي البابلي (٥٨٧ق.م) إذ حلّت اللغة الآرامية محل اللغة العربية، وصارت هي اللغة التي يستعملونها في الحياة اليومية، وتوقف الإنتاج الأدبي اليهودي باللغة العبرية، وانتهى أمرها كلغة حية بين اليهود. ومنذ تلك العصور وحتى القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي لم يطرأ تطور إيجابي يستحق الذكر على قواعد هذه اللغة وآدابها. بل إنّ اللغة التي كتبت بها التوراة قد تأثرت بعد السبي البابلي باللغات الآرامية واليونانية والفارسية، وأدخلت إليها مصطلحات وترافق من تلك اللغات جعلتها لغة مختلفة. وهذه اللغة الجديدة هي التي كتبت بها المنشاة في القرن الثاني الميلادي^(٣).

وقد ظلت اللغة العربية في جميع البلدان التي تفرق فيها اليهود، على حالها من الترك والإهمال إلى أن اختلط اليهود بال المسلمين، وتعلموا اللغة العربية وقواعدها وآدابها وفُرِّمُوا بها ألسنتهم وأدواتهم، ورأوا كيف يخدم المسلمون لغتهم من منطلق ديني باعتبارها لغة القرآن الكريم والحديث الشريف. فقرروا خدمة لغة كتبهم المقدسة، بوضع قواعد لها على طريقة المسلمين في خدمة لغتهم العربية^(٤).

وكما هو معروف فإن النحو العربي قد نشأ في العراق على يدي سعيد بن يوسف الفيومي (ت: ٢٧٩هـ / ٨٩٢م) الذي ألف أول معجم عربي في تاريخ اللغة العربية، ربّه ترتيباً أبجدياً، وقد اعترف فيه بتأثره بالنحو العربى، واقتفي أثرهم من ناحية الخطأ والمنهج. وقد امتدَّ التأثير العربي أيضاً

^١ يُنظر: ألفت محمد جلال، الأدب العربي القديم والوسط، ص ١٣٠.

^٢ يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ٥.

^٣ يُنظر: سيد فرج راشد، «دور الحضارة الإسلامية في تكوين الأدب العربي في الأندلس»، مجلة المنهل، (٤-١٣٠١م)، ص ١١٨.

^٤ يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ٢٦ - ٢٧.

ليشمل مقالاته المسمّاة "كتب اللغة" والتي تعدُّ أولى مقالات مكتوبة تُخصَّص للنحو العربي، وقد ظهر هذا التأثر من تقسيمه الكلام إلى: اسم و فعل و حرف. وهو التقسيم العربي نفسه، وفي تعريفاته، واعتباره أنَّ المصدر أصل المشتقات، وامتدَّ إلى وصفه للأصوات والحركات^(١). وقد انتهت الدراسات اللغوية والنحوية للغة العربية في الشرق بهذه المؤلفات التي ألفها سعيد الفيومي.

أمَّا في الأندلس، الإسلاميَّة فقد ازدهرت الدراسات النحوية واللغوية ووصلت إلى مرحلة النضوج، وخاصة في قرطبة، حيث ظهر فيها كثيرون من علماء اليهود ونحاجهم، وقد احتفظت قرطبة بهذه المكانة وقتاً طويلاً. وأوَّلُ عالم لغوي ظهر في هو:

— "مناجيم بن ساروق الطروشي"^(٢) (٩٦٠ — ٩١٠) الذي كان له إنتاجٌ فكريٌّ الذي هيأ له مكاناً رفيعاً في تاريخ الفكر اليهودي. ومن أهم أعماله اللغوية المعجم العربي الذي يُسمى (محبّرات) بمعنى: مفكّرة أو مذكّرة أو دفتر ملحوظات، ويعدُّ هذا المعجم أول عمل لغوي في اللغة العربية يغطي جميع مفردات الكتاب المقلّس. وقد ابتدأ مناجيم معجمه هذا بـمقدمة طويلة عن النحو العربي؛ إذ تشبه طريقة في التأليف طريقة نحاة العرب، وقد أفاد هذا المعجم اليهودي في أوروبا كثيراً، وكان سبباً في قيامهم بدراسات لغوية مستفيضة؛ لأنَّه كان الكتاب النحوي الأول الذي كُتب باللغة العربية، إذ إنَّ مؤلفات اليهود النحوية كانت تكتب وقتنٍ باللغة العربية^(٣).

ومن العلماء الآخرين الذين عاصروا مناجيم في تلك الفترة:

— "دوناش بن ليراط هاليبي"^(٤) (٩٢٠ — ٩٧٠) وهو أحد أفراد عائلة هاجرت إلى مراكش من بغداد، وقد ولد في مدينة فاس سنة (٩٢٠ م) وتلقى فيها تعليمه، ثمُّ أُرسِل إلى العراق حيث تعلم على يدي سعيد بن يوسف الفيومي، ودرس اللغة العربية والأدب العربي دراسة مكثة من معرفة فونه. ثم عاد إلى مراكش، ثمُّ سافر ثانية إلى قرطبة حيث لمع اسمه هناك بين المثقفين، وقد وقع بين يديه معجم "مناجيم بن ساروق الطروشي" المسمى (محبّرات) الأنف الذكر، فقرأه، وكتب له نقداً سمِّاه "الردد"، وهو كتاب عظيم الأهمية؛ لأنَّه يعدُّ أول شعر تعليمي نحوبي في الأدب العربي، وهو يشبه بهذا ألفية ابن مالك. ويعُدُّ دوناش أول من ميز بين الأفعال المتعددة وغير المتعددة، وأول من سمَّى حروف الأصول بأسماء حروف (فعل)، كما قسَّم صيغ الفعل إلى شديدة وضعيفة، ووضع أقسام

^١ — يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص.٨ و سلوى ناظم، «أثر المبرد في النحو العربي»، مجلة دراسات عربية وإسلامية، ص ١٠١ .

^٢ — يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ١٠

الكلام الثلاثة؛ الاسم والفعل وكلمات أخرى تشمل ظروفًا وحروف جر. وهذا يدلُّ على أنَّ النحو العربي قد وصل في الأندلس إلى مرحلة متقدمة من الكمال، وقد شغل دوناش مكانة رفيعة في تاريخ النحو العربي^(١).

واستمرَّ النحو العربي في التطور والازدهار على يدي أحد تلاميذ مناصم بن ساروق

الطرطوشى وهو:

— أبو زكريا بن داود المشهور بيهودا بن حيوج الذي ولد في مدينة فاس سنة ٩٧٠ م، ثم انتقل إلى قرطبة حيث عاش وتلقى تعليمه. وقد نال الشهرة في نهاية القرن الرابع الهجري / العاشر الميلادي، وكان له تلاميذ كثُر. وكان حيوج مشهوراً عند النحاة العربين المتأخرین بأئمَّة مؤسِّس الدراسات العلمية للنحو العربي ويسمونه أبا النحو^(٢).

وقد ظهر حيوج في الوقت الذي ازدهرت فيه الثقافة العربية في الأندلس الإسلامية، فتأثر حيوج بذلك، ويعيّد هذا ما يقوله "MUNK" مونك: " وكان في إسبانيا أنْ تعمقت دراسات اللغة العربية ودراسات النحو العربي ومن هذه الدراسات العميقَة في اللغة والنحو قد اهتمَّ اليهود إلى معرفة كاملة بقواعد اللغة العربية"^(٣).

وقد وضع حيوج نهاية لكل فرضي علمية تتعلق بالنحو العربي، وأوجَّد قوانين جديدة في أصول الكلمات، وفي الانقلاب والإبدال، وفصل الصيغ النحوية بعضها عن بعض، وخلق بهذه الطريقة نحواً علمياً منظماً لمعظم أجزاء اللغة العربية المأمة، وهذا صار حيوج مبدع علم النحو العربي المنظم، وسار على نهجه تلاميذه وتابعوه من بعده في الأندلس في القرن الحادى عشر الميلادي، وقد كتب حيوج مؤلفاته باللغة العربية واستمرَّ النحو العربي يكتب بتلك الطريقة في الأندلس، وظهر تأثير النحو العربي واضحاً جلِّياً من حيث الاصطلاحات النحوية الفنية التي استعيرت في النحو العربي.

وأهمُ مؤلفات حيوج في النحو العربي، هي: كتاب "حروف اللين"، وكتاب "الأفعال ذات المثنين" وهذان الكتابان اللذان صارا عملاً أساسياً للنحو العربي، أصبحا مرتبطين باسم مؤلفهما، وسميا كتابي حيوج. وقد تُرجمَا من العربية إلى العبرية ثلاثة مرات، وأعيدت صياغتهما باسم مؤلفهما مراتٍ عدَّة. كما صدرت رسالة أخرى بقلم حيوج تتعلق بقوانين التلفظ، واسم هذا الكتاب بالعبرية كتاب

^١ — ينظر: المرجع السابق، ص ١٠-١١.

² — SEMON DUBNOV, HISTORY OF THE JEWS,... VOL.1,P386-387.

^٣ — إبراهيم موسى هنداوى، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ١٢، نفلاً عن مجلة جورنال أسياتيك، ٢٩، ٢٨.

"التنقيط" ورسالة رابعة تحمل اسم كتاب "النُّثُف" وهو كتاب في التفسير اللغوي. يضاف إلى ذلك أعمال أخرى بدأها ولم يكملها؛ إذ توفي في ذروة شبابه في العقد الأول من القرن الخامس الهجري/حادي عشر الميلادي. وعلى الرغم من عدم تمكنه من إكمال بعض كتبه، فإنَّ إنجازاته الكبيرة جعلت علماء الأجيال اللاحقة يقدرونها، ويجمعون على أنه أبو النحو العربي^(١).

بعد موت حيوج بُرز في مجال النحو العربي أحد تلاميذه، وهو:

أبو الوليد مروان بن جناح، ويسمى بالعبرية "الخاخ يوحنا". ويسمى النصاري "يونا". وقد ولد في قرطبة سنة (٩٩٠م) وعاش في بيته العلمية المزدهرة، ثم تركها سنة (١٠١٢م) بسبب الحرب الأهلية التي أعقبت سقوط الخلافة، واستقرَّ في "أليسانه" ثم انتهى به المطاف في "سرقسطة" فقام فيها بقية حياته. وألَّف فيها مؤلفاته في اللغة والنحو، ومات عام (١٠٥٥م)^(٢).

تميزت أعمال ابن جناح في النحو العربي، وكانت غزيرة تحمل كثيراً من الإبداع، وقد أعاشه على ذلك تضليله في اللغة العربية، وإتقانه قواعدها، ودراسته أمَّهات كتب النحو العربي ككتاب سيبيوه^(٣). وكانت دراسة الكتاب المقدس أهمَّ عملٍ أساسي في حياة ابن جناح الفكرية، والدافع له على دراسة اللغة العربية وقواعدها والاهتمام بها، فقد عَدَ الكتاب المقدس المصدر الذي يمكن الاعتماد عليه في دراسة اللغة العربية. وكانت دراسة علم اللغة — في رأيه — واجباً دينياً، وهو يشير إلى ذلك في كتابه "اللمع" بقوله: "إنَّ الكتاب المقدس لا يوقف على ما فيه إلَّا بعلم اللغة ومن هنا كانت عنابة المرء بإتقان هذا العلم وكان سعيه لإدراكها وتوفيق معانيها"^(٤).

ومن أهم مؤلفات ابن جناح التحوية كتاب "المستلتحق" الذي ينقد فيه كتابي الأفعال ذوات المثلين، والأفعال ذوات حروف اللين لابن حيوج، ويضيف إليهما^(٥). وكتاب "التشوير" الذي يرد فيه على كتاب "رسائل الرفاق" الذي ألهَّه إسماعيل بن نغدله وأنصاره دفاعاً عن آراء أستاذهم ابن حيوج الذي انتقده ابن جناح^(٦). ورسالة "القريب والسهيل"، وكتاب "التسوية"

^١— يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ١١-١٣.

^٢— يُنظر: نفس المصدر، ص ١٨. و سلوى ناظم، المعاجم العربية — دراسة مقارنة، ص ١٢٠.

^٣— يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ١٨.

^٤— يُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، *اللمع*، ص ١-١٩.

^٥— المرجع السابق، ص ٢١.

^٦— المرجع السابق، ص ٢٢.

الذي يردُّ فيه على جدال حدت في بيت صديقه أبي سليمان بن طراقة بسرقسطة، وهو حempt في آراؤه من قبل أنصار إسماعيل بن نغدله^(١). وقد فتح هذا الجدل باً للمناقشة العلمية، مما أفاد اللغة العربية وقواعدها. وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه الكتب التي ألفها ابن جناح باللغة العربية نشرها وطبعها Derenbourg ديرنبورج في باريس عام ١٨٨٠ م بنصوص عربية وترجمة فرنسية.

ومن مؤلفات ابن جناح النحوية، أيضاً كتاب "التحقیق" الذي يُعدُّ أهمَّ مؤلفاته على الإلْطاق^(٢). وقد ألقَّه في سن الشیخوخة وقسمَه إلى كتابين، سمَّى الأول كتاب "الأصول"، وهو معجم شامل للغة الكتاب المقدس، سمَّى الثاني كتاب "اللمع" وهو يُعدُّ الكتاب العلمي الجامع للنحو العربي بعد أنْ بلغ أوج نضوجه وازدهاره^(٣).

وُظُهرَ كتابات ابن جناح الأثر العربي الكبير في فكره وأسلوبه^(٤)؛ إذ نراه يستشهد كثيراً بكلام العرب، وبأمثلة من النحو العربي ما يدل على دراسته الواسعة في اللغة العربية. ففي الوقت الذي وُجدَ فيه ابن جناح في قرطبة كانت دراسة النحو العربي تلقى عناية خاصة في قصور الأماء والخلفاء في قرطبة وفي الجامعات الإسلامية. ولقد اتخد ابن جناح هؤلاء العرب أستاذة له، وسار على مجدهم وحصل على معرفة عميقة بالأدب العربي، وبالكتب القيمة التي كانت قد جمعت فيها القواعد العربية. وبناءً على ذلك ليس بعجيبٍ أنْ نرى ابن جناح يذكر كثيراً من قواعد اللغة العربية يشرح بها قواعد اللغة العربية مقلداً بذلك سعيد بن يوسف الفيومي، الذي كان يتبعُ الطريقة نفسها منذ قرون قبله.

وقد ساعد ابن جناح على هذا أنَّ يهود الأندلس كانوا يعْرِفون اللغة العربية، ويفهمون أدبها وقواعدها؛ ولذلك نرى أنَّه عندما ترجم كتابه إلى اللغة العربية كانت فقرات النحو العرب تحذف في بعض الأحيان أو تخَصَّر؛ لأنَّ المترجم كان يرى أنَّ هذا من غير المفيد للقارئ العربي في الأندلس والذي لا يعرف العربية.

وما يؤكِّد الأثر العربي في فكر ابن جناح ما أثبته في مقدمة كتابه "اللمع" إذ نراه يقول: "وما لم أجده عليه شاهدًا مما ذكرته ووَجَدْت الشاهد عليه من اللسان العربي لم أتَحرَّج من الاستشهاد برأضه". ولم أتَحرَّج من الاستدلال بظاهره كما يتَحرَّج من ضعف علمه وقلْ تمييزه من أهل زماننا لا سيما من

^١ المرجع السابق، ص ٢٣—٢٤.

^٢ يُنظر: آنخل بالثينا، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمه عن الأسبانية: حسين مؤنس، ص ٤٨٩.

^٣ يُنظر: إبراهيم موسى هنداوي، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ٢٥—٢٦.

^٤ يُنظر: سلوى ناظم، المعاجم العربية — دراسة مقارنة، ص ١٢٤.

استشعر منهم التقشف وارتدى بالتدین مع قلة التحصیل لحقائق الأمور. وقد رأیت سعدیا يترجم اللهفة الغرية بما يجاسسها من اللغة العربية. وقد رأیت الأوائل وهم القدوة في كل شيء يستشهدون على شرح غريب لغتنا بما جانسه من غيرها من اللغات فتراهم يفسرون كتاب الله من اللسان اليوناني والفارسي والعربى والأفريقي وغيرها من الألسن فلما رأينا هذا منهم لم نتحرّج من الاستشهاد على ما لا شاهد عليه من العبراني بما وجدناه موافقاً ومجانساً له من اللسان العربي إذ هو أكثر اللغات بعد السرياني شيئاً بلساناً^(١).

ومن خلال هذا النص يتبيّن لنا بصورة واضحة الشهادة الصريحة لابن جناح بفضل اللغة العربية وقواعدها عليه، وأثرها في كتابه.

وهذا التأثير يعود إلى تلك النهضة العلمية في الأندلس، واهتمام العرب أنفسهم بدراسة النحو، ففي القرن العاشر كان هناك عدد من المؤديين الذين كانوا يتعلّمون الشباب في قرطبة وغيرها من الحواضر الأندلسية، وكان أكثرهم من القراء الذين كانوا يرحلون إلى الشرق فيتلقون هذه القراءات، ويعودون إلى موطنهم فيرسوّها للناس بجميع إشارتها كما يرسون لهم العربية عقولها اللغوية^(٢).

ويحدّر الإشارة هنا إلى أنَّ كتاب "اللمع" يُعدُّ لدى اليهود بمثابة كتاب "سيبويه" لدى العرب. هذا وقد أجمع كل الآراء التي درست الكتاب على أنَّه موضوع على أساس النحو العربي وقد أشارت إلى تأثره بسيبويه اعتماداً على الإشارة الموجودة في الكتاب نفسه. لدرجة أنَّه قيل إنَّ اهتمام الأندلس بكتاب سيبويه وصل إلى الدرجة التي جعلت اليهود في الأندلس ينقلون مضمون كتاب سيبويه إلى اللغة العبرية ليكون بمثابة دستور يسيرون عليه في تنظيم قواعد النحو في اللغة العبرية^(٣).

من جانب آخر فإنَّ القارئ لكتاب "اللمع" يجد - بما لا يقبل الشك - تأثُّر ابن جناح بإمام آخر من أئمة النحو العربي وهو: "المبرد" الذي يُعتبر بحق آخر أئمة المدرسة البصرية المهمين.

فمن ناحية الأسس العامة لم يختلف المبرد عن سيبويه، كما لم يختلف نقل ابن جناح عنهما وتأثره بهما، وإنْ كان يجد أنَّه في بعض المحرّيات أو التفاصيل كان متأثراً بالمبرد أكثر منه بسيبويه، وتحديداً بكتاب "المقتضب". والراجح عندنا أنَّ كتاب "المقتضب" للمبرد كان معروفاً في الأندلس في ذلك

^١ أبو الوليد مروان بن جناح الفراتي، *اللمع*، ص ٨-٧.

^٢ يُنظر: شوقي ضيف، *المدارس النحوية*، ٢٨٨.

^٣ يُنظر: حسن عون، *تطور الدرس النحوي*، ص ٥٠.

الوقت، وآية ذلك هو التطابق التام لبعض القطع والتعريفات والتعليقات في الكتابين: "المقتضب" و"اللُّمَعُ"، فلولا خلو كتاب "اللُّمَعُ" من علامات الترقيم لوصل هذا التطابق إليها. قسم ابن جناح كتابه "اللُّمَعُ" إلى خمسة وأربعين باباً. بدأها بمقدمة تحدث فيها عن سبب الاهتمام بعلم اللغة، وذكر أنَّ تأليفه لهذا الكتاب كان خدمةً للدراسة الكتاب المقدس، كما ذكر أيضاً أنَّ تسمية كتابه بهذا الاسم كانت تشبيهاً لأبوابه باللمع من الأرض وهي مواضع يكون فيها أنواع مختلفة من الزهر^(١).

ففي الباب الأول (ص ٢٥) يعرض ابن جناح لمبادئ الكلام في العبرية والعربية فيقسمها إلى ثلاثة أقسام: الأسماء والأفعال والحرروف، وهو حينما يتحدث عن الفعل يلمس الكلام عن الزمن الذي يقسمه إلى ماض ومستقبل، ونراه في تقسيمه هذا متأنِّراً بالمنطق حيث يقول: أمما الماضي فهو بالطبيعة أسبق من المستقبل إذ إنَّ الذي مضى أصبح أمراً واقعياً وضرورياً بينما ما لم يحدث بعد لا يكون إلا في دائرة الجائز. ومعروف أنَّ الضروري يسبق الممكن كما يقول أرسطو وهذا التقسيم هو ما نراه عند النحاة العرب، وقد عرض له ابن جناح، في كتابه "اللُّمَعُ" قائلاً: إنَّ النحاة العرب يضعون المستقبل قبل الماضي ويقولون إله لا يكون ماضٍ حتى يكون مستقبل نقول هو يفعل فإذا أوجب فعله قلت قد فعل...^(٢). وهذا الرأي الذي ذكره ابن جناح لنحاة العرب، واستشهد به على أنَّ المستقبل أقدم من الماضي هو رأي ابن القوطية الذي ذكره في كتابه المسمى الأفعال^(٣). ثم يعرض ابن جناح بعد ذلك للجملة وأقسامها إلى خير أو غير خير، وأنَّ غير الخبر ينقسم إلى ستة أقسام، هي: استفهام، ونداء، وتمنٌ، وطلب، وأمر، ونهي، ويستشهد على ذلك بأمثلة من الكتاب المقدس.

وفي الباب الثاني (٣٠) يتحدث ابن جناح عن تقسيم الحروف العربية على حسب مخارج الحروف مع ملاحظات على الحروف الليلية وحروف (بـ، جـ، دـ، هـ، ظـ) فيقسمها إلى خمسة مخارج: الحروف الحلقية، وهي أقصاها مخرجًا إلى داخل، والحرروف الشفوية وهي أقربها مخرجًا إلى خارج، وبين هذين المخرجين ثلاثة مخارج هي: الحنكية، واللسانية والأسانية. وعند حديثه عن مخرج الميم يقول: "وأقرب المخارج منه مخرج النون المتحرّكة... فاما النون الساكنة فمخرجها من الخياشيم وتعتبر ذلك بأكمله لو أمسكت بألفك عند لفظك بها لوحدها مختلفة" (اللُّمَعُ، ص: ٢٧ - ٢٨).

^١ بُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح الفريطي، *اللُّمَعُ*، ص ١٧.

^٢ بُنظر: المراجع السابق، ص ٢٢.

^٣ ابن القوطية، *الأفعال*، ت訛قين: جوبدي، ص ٧.

وهذا ما نجده تماماً في كتاب المقتضب للمبرّد حيث يقول: "أقرب المخارج منه مخرج النون المتحرّكة... فاما النون الساكنة فمخرجها من الحيالشم... وتعتبر ذلك بآنك لو أمسكت بآنفك عند لفظك بها لوجلتها مختلفة" (المقتضب، ١/٣٢٨).

وعن النون المتحرّكة يقول ابن جناح: "النون المتحرّكة مشربة بعنزة والغنة من الحيالشم والنون الخفيفة خالصة من الحيالشم وإنما سميت باسم واحد لما ذكرت لاشتباه الصوتين وإلا فإنّهما ليستا من مخرج واحد". (اللمع، ص ٢٨).

وهذا ما نجده عند المبرّد في المقتضب حيث يقول: "النون المتحرّكة مشربة بعنزة والغنة من الحيالشم والنون الخفيفة خالصة من الحيالشم وإنما سميت باسم واحد لاشتباه الصوتين وإلا فإنّهما ليستا من مخرج واحد". (المقتضب ١/٣٣٠)

وفي وصفه مخرج اللام نجد ابن جناح يستخدم الوصف نفسه الذي استخدمه المبرّد حيث يقول: "مخرج اللام من طرف اللسان معارضًا لأصول الثناء" (اللمع، ص ٢٧)
ويقول المبرّد: "وتخرج اللام من حرف اللسان معارضًا لأصول الثناء والرباعيات". (المقتضب ١/٣٢٨)

إنما عند وصفه الألف فقد استعار أيضاً ابن جناح وصف المبرّد قائلاً: "والألف هاوية هناك". (اللمع، ٢٧، المقتضب ١/٣٢٨). وربما كان كلامها يعني أنَّ الألف اللينة تشارك الهاء في المخرج. وكان الخليل بن أحمد الفراهيدي هو أول من استخدم مصطلح "هواية" أو "هاوية" لوصف حروف الحلق قائلاً: "إنما هي هاوية في الهواء فلم يكن لها حيز تنسب إليه إلا الجوف، وكان يقول كثيراً: "الألف اللينة والراء والياء هواية أي إنما في الهواء" (١). كما ظهر هذا الوصف لدى سيبويه عند حديثه عن الألف اللينة إذ يقول: "ومنها الماوي وهو حرف ليس اتسع لهواء الصوت مخرجه..." (٢) .

الباب الثالث (ص: ٣٠ – ٣٣) وهو باب صغير خصصه ابن جناح لذكر أقل أصول الأسماء والأفعال والحرروف، وأكثر أصولها، فأقل أصول الأسماء المنفصلة حرفان، وأكثرها خمسة أحرف، ولا يتجاوز الاسم هذا العدد إلا مزيداً. وأما الضمائر المتصلة فتكون على حرف واحد، وهي الضمائر والكتابيات مثل ياء المتكلّم، وواو الغائب، وكاف المخاطبة، وهاء الغائبة، ومثل الميم التي يخبر بها عن

^١ — بنظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، تحقيق: مهدى المجزومي و إبراهيم السامرائي، ص ٥.

^٢ — بنظر: سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، ص ٤/٤٣٥

جمع الغائب. وأقل أصول الأفعال ثلاثة أحرف، وأكثرها بلا زيادة أربعة أحرف. وقد خصّص المبرّد في كتابه "المقتضب" أيضًا باباً لما جاء من الكلم على حرفين^(١).

ولا يبعد موضوع (الباب الرابع ص ٣٤ – ٦٢) عما تحدث عنه ابن جناح في الباب الثالث، إذ يدور الحديث في هذا الباب على الحروف الأصلية والروائى، وقد أطلق على حروف الزيادة التي تضاف إلى الأصل اسم (الحروف الخدمية)، وهي عنده أحد عشر حرفاً: الألف، والباء، والخاء، والواو، والياء، والكاف، واللام، والميم، والنون، والشين، والتاء. كذلك خصّص المبرّد في كتابه المقتضب باباً للحديث عن معرفة الروائد ومواضعها، والحروف الزائدة عنده عشرة، هي: الألف، والياء، والواو، والهمزة، والتاء، والنون، والشين، والباء، واللام، والميم^(٢).

وفي (الباب الخامس ص ٣٧ – ٨٦) يلخص ابن جناح معانى حروف الزيادة، ويدرك مواضعها في الأسماء والأفعال والحوروف. ويقع هذا الفصل في خمسين صفحة من الكتاب، ويعُدُّ هذا الفصل من أهم الفصول صياغة وفائدة علمية، وفيه تفصيلات هامة وغريبة. وله ملاحظات على الحروف الزائدة التي يسمّيها (الحروف الخدمية) — هي من أحسن ما كتب في هذا الموضوع كما يقول MUNK مونك^(٣). وكثيراً ما يقارن ابن جناح في هذا الباب بين الظواهر النحوية الموجودة في اللغة العربية، وبين نظيراتها في العربية كحديثة عن اللام التي تدخل على المفعول به في (ص ٤١)، وحديثه عن اللام التي تدخل على المصادر بمعنى: (كي) العربية (ص ٤٦)، والباء التي تكون بدلاً من كذا في (ص ٧١)، وإبدال التاء من الألف في العربية (ص ٩٤) والتي يشبهها ابن جناح بإبدال الواو تاء عند العرب كما في: تراث من ورث... إلخ

أمّا (الباب السادس ص ٨٧ – ٩٥) فقد خصّصه ابن جناح للحروف التي تبدل بغيرها والتي تكون على الخصوص في حروف اللين. ويشير إلى أنَّ بدل هذه الحروف قد ذُكر في كتاب "الأفعال ذات حروف اللين لحيوج، وفي كتاب "المستلحق". وأنَّ البدل قد يوجد في غيرها من الحروف؛ إمّا لتقارب في مخارجها، وإمّا للتتشابه في صورها، وإمّا لأنَّ الحرف المبدل به أخف عليهم من المبدل منه، وإمّا لغير ذلك من مذاهبهم. وقد ذكر MUNK مونك "أنَّ ملاحظات ابن جناح في الباب السادس

^١ بنظر: المبرّد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الحافظ عصبة، ص ١ / ١٧٩.

^٢ المرجع السابق ١ / ١٩٤.

^٣ يُنظر: إبراهيم موسى هنداري، الأثر العربي في الفكر اليهودي، ص ٣٢.

على الحروف اللينية لا تزال حتى الآن أحسن ما كُتبَ في هذا الموضوع، وأنَّ ابن جناح — بهذا الاعتبار — لم يُسبق، ولم يُلحق بأي نحوٍ آخر من المحدثين^(١).

(الباب السابع ص ٩٦ — ٩٩) باب صغير خصصه ابن جناح للحديث عن إبدال الحركات بعضها من بعض، وفي هذا الباب يستشهد ببعض كلام العرب ليقرب للقارئ فهم الموضوع الذي يشرحه، لذا نجده يقول: "وأرى أنَّ أقرب لك هذا بما أمثاله لك من اللفظ العربي وذلك أنك تقول عجبت من ضرب زيدٍ عمراً إذا كان زيدٌ فاعلاً. ومن ضرب زيدٍ عمرو إذا كان زيدٌ معمولاً به وهو في كلام المثلين مخصوص من أجل الإضافة"^(٢).

وفي **(الباب الثامن ص ٩٩ — ١٠٠)** يتبع ابن جناح حديثه عن البدل فيذكر أنَّ العبرانيين قد يبدلون الشيء من الشيء، وهو لعين واحدة. وهذا ينقسم إلى قسمين: بدل الجمع من الجمْع، وبدل البعض من الجمْع. أي أنَّ ابن جناح يعالج في هذا الفصل ما يسميه نحاة العرب بالبدل، وهو يميز — على طريقة نحاة العرب — بين نوعين من البدل هما: بدل البعض من الكل، وبدل الكل من الكل.

أمَّا الأبواب: (**الناس ص ١٠١ - ١٠٣**) و(**العاشر ص ١٠٤ - ١٣٢**) و(**الحادي عشر ص ١٣٣ - ١٣٤**) و(**الثاني عشر ص ١٣٥ - ١٣٦**) فهي مخصصة للحديث عن الصيغ المختلفة للأسماء المزيدة، وغير المزيدة، والمشتقة وغير المشتقة، وتقطيعها بالأفعال أي الصيغ المقصودة بكلمة (فعل)، وهنا يعرض ابن جناح عرضاً عاماً صيغ الأسماء التي جاءت من أصول ثلاثة وما تفرَّع عنها فيقول: "اعلم أنك إذا أردت أنْ تزن شيئاً من الأبنية بالأفعال وكانت أحرف ذلك البناء ثلاثة كلها أصلية فاجعل فاءً بإزاء أول حرف من ذلك البناء، واجعل عيناً بإزاء الحرف الثاني، واجعل لاماً بإزاء حرفه الثالث. فتسمى الحرف الأول من ذلك البناء فاء الفعل؛ لأنَّه موازٍ لفاء فعل، وتسمى الثاني عينة؛ لأنَّه موازٍ لعين فعل، وتسمى الثالث لاماً لموازنته لاماً فعل. وتكون حركات مثالك مثل حركات مثالم حتي يساوي وزنك وزنهم، لأنك إمَّا تحاكي أمثلتهم، مثل: **أبٌ** فاللألف فيها فاء الفعل والميم عينه والراء لاماً ..."

وفي **الباب الحادي عشر** — بشكل خاص — يعالج الصيغ المختلفة ويطيل في الكلام على الصيغ التي يمكن أنْ يأخذها اسم الحديث أو المصدر؛ وذلك بمقارنته بالفعل العربي وبنظريات النحوين العرب،

^١ — بُنظر: نفس المصدر، ص ٤٥ - ٥٥.

^٢ — بُنظر: أبو الوليد مروان بن جناح الفراتي، **اللمع**، ص ٩٧.

كذلك نرى ابن جناح يتابع أسلوبه نحاة العرب، وينهج هجوماً ويشهد بأمثلة كثيرة من كلامهم في كثير من كتاب أبوابه للملمع.

(الباب الثالث عشر ص ١٣٥ – ١٦٩) هذا الباب خاص بالتصريف بإيجاز يشتمل على تقسيم الأفعال إلى مزيد وغير مزيد، ومتعد وغير متعد، وما هو متعد لمفعول واحد وما يتعدى إلى مفعولين. وعند حديثه عن الأفعال المضاعفة في اللغة العبرية، يشير إلى أن هذه الأفعال عند بعض علماء لسان العرب ثنائية مضاعفة.

وفيما يتعلّق بالأفعال لم يقدم لنا ابن جناح جديداً أو تفسيراً مختلفاً عما قدمه المبرد وسيبوه تمثيلاً مع ميله تجاه المذهب البصري، وفضيله على المذهب الكوفي، حتى في استخدام بعض المصطلحات التي حرص عليها مثل مصطلح "المضارع" الذي أطلق عليه الكوفيون "ال دائم"، وعلى الرغم من تخلّص العربية من الإعراب، فإن ابن جناح لم يجد هناك ما يمنعه من الإشارة إلى لفظة مضارعة بمعنى التشابه الموجود بين الفعل في زمن الحال وبينه في زمن الاستقبال "فكُلُّ على حياله إلاَّ بين الفعل المستقبل واسم الفاعل هذه المضارعة التي توى" ^(١).

(الباب الرابع عشر ص ١٧٠ – ١٨٤) يذكر فيه ابن جناح الأفعال والأسماء التي تدخلها حروف الحلق والحرفات المختلفة التي تحرّك بها هذه الحروف. وفي هذا الباب نجد ابن جناح يستشهد بكلام العرب بما يوحي رأيه وحجته في حذف فاء الفعل الماضي في الأفعال المستقبلة، وهذا نص ما يقوله: " وهذا من فعل العبرانيين واستعمالهم مجازاً لفعل العرب في قوبلهم وبعد بعده، وزن يزن، فحذفوا الواوين التي هي فاءات الأفعال من هذه الأفعال المستقبلة لوقوعها بين ياء وكسرة استثنائياً منهم لذلك، هذا هو اعتلال علمائهم فيها. ثم أثّرهم حذفوا الواوين أيضاً وما أثّرها من سائر الأفعال المستقبلة وإن لم تكن فيها العلة الموجبة لسقوطها في يفعل أعني وقوعها بين ياء وكسرة وذلك قوبلهم أعد ونعد ونعد، وأزن وزن وزن... إلخ" ^(٢).

وفي (الباب الخامس عشر ص ١٨٤ – ١٨٧) – وهو باب صغير كما هو واضح – يتحدث ابن جناح عن الأفعال المتعددة بنفسها والمتعددة بغيرها، وفي هذا الباب أيضاً تلحظ الأثر العربي في

^١ بنظر: أبو الوليد مروان بن جناح الفراتي، *الملمع*، ص ١٤٥.

^٢ نفس المرجع، ص ١٧٤.

معرض كلامه على تعدي المصدر إذا وضع موضع الأمر؛ إذ نجده يقول: "ومثل هذه المصادر في هذه الموضع كالمصادر الم-tone في اللسان العربي التي ينتصب ما بعدها بها" ^(١).

(الباب السادس عشر ص ١٨٨ - ٢٠٢) في هذا الباب يتحدث ابن جناح عن الضمائر وأنواعها وأقسامها، وفي حديثه هذا عن الضمير يتبع التقسيمات التي تحدث عنها اللغويون العرب القدماء، كما يقارن في بعض الواقع بين قواعد الضمير في العبرية مع نظيرتها في العربية، وما ذكره ابن جناح في هذا الباب قوله: (...وكلا القولين جائزان عندهنا وعند علماء النحو العربي فيما جرى من كلامهم هذا الجرى) ^(٢).

وفي **(الباب السابع عشر ص ٢٠٣ - ٢٠٤)** وهو باب صغير جداً يتحدث فيه عن واو العطف وحر كاهما.

(الباب الثامن عشر ص ٢٠٥ - ٢٢٥) يتحدث ابن جناح عن الإضافة ويدرك أنّها على ضربين: إضافة في النّفظ، وإضافة في المعنى، فالإضافة التي في المعنى يقال لها نسبة؛ لأنّه إذا نسبت أحدها إلى صناعة أو قبيلة أو بلد فقد أضفتها إليها. وأمّا الإضافة التي في النّفظ فبإضافتك لفظة إلى أخرى تصلها بها، وهذه الإضافة كثيراً ما تغيّر لفظة المضافة عند بنائها. فإنّما أنّ تغيير أولاًها فقط، وإنّما أنّ تغيير آخرها، وإنّما أنّ تغيير أولاًها وآخرها. وربما لم تغيير لفظة المضافة عند إضافتها إلى الأسماء الظاهرة وتغييرت عند إضافتها إلى الضمائر،...والذى يجمع بالياء والميم؛ فإنّ ميمه تسقط للإضافة... ويؤيد رأيه بما وجده عند العرب فيقول: "لكنّ أفحموا الميم بعد سقوطه على مذهب هم كما تفتحم العرب أيضاً هاء التاء في النداء بعد سقوطها". ويرى استشهاده بكلام العرب قائلاً: "ولا تظن بي أنّي إنما أستشهاد بكلام العرب ومذهبيهم في لغتهم في كتابي هذا وفي غيره من كتبني على سبيل التأكيد بما مذهب العرب في مذاهب العبرانيين واستعمالاتهم، بل لأري الأغمار وغيرهم من المتكلفين الذين يظنون بنفوسهم المعرفة — وهم أغرب منها — إنّ هذا الذي أجراه في العرائى جائز أيضاً في غيره من اللغات" ^(٣).

(الباب التاسع عشر ص ٢٢٦ - ٢٣٠) تحدث ابن جناح في هذا الفصل عن الاتصال والانفصال، كما تحدث أيضاً عما ينصرف، وما لا ينصرف، وما يطرأ على ذلك من تغيير في بنية الكلمات أو حر كاهما.

^١ — نفس المرجع، ص ١٨٧.

^٢ — بُنظر: نفس المرجع، ص ١٩١.

^٣ — بُنظر: نفس المرجع، ص ٢١٧.

(الباب العشرون ص ٢٣١ – ٢٣٥) يتحدث ابن جناح عن النسبة فيقول: "اعلم أنَّ النسبة تكون إلى الجلد وإلى القبيلة والبلد وإلى الصناعة وقد ينسبون إلى غير القبيلة لحادته ما ولقصة ما تقع للمنسوب مع المنسوب إليه". فإذا نسبت إلى اسم مفرد زدت في آخره ياء للنسبة وغيرت أوله وربما لم يتغير... وإنْ كان المنسوب إليه مر كباً من اسمين قد جعلا اسمَا واحداً على التمام نسبت إلى جملة هذا الاسم... والمتمعن في باب النسبة يجد أنَّ ابن جناح يسير فيه على النسق العربي من زيادة النسب، ويتكلُّم على النسب إلى المفرد والمركب، وكذلك النسب إلى الاسم الذي في آخره ياء تشبه ياء النسبة، أو في آخره ألف ساكنة، أو في آخره هاء لينة للتأنيث.

(الباب الحادي والعشرون ص ٢٣٦ – ٢٤٥) يتحدث ابن جناح في هذا الباب عن الإدغام ومعناه وهي يجب فيقول: "اعلم أنَّ المثلين إذا كانوا متحاورين في كلمة واحدة وسُكِّنَ الأول منها فإدغامه في الثاني حائز". ويدرك أنَّ الإدغام جائز في كل حرفين غير مثليين إذا تقاربا في المخرج وكانا طرفي كلمتين، مثل إدغام (النون والفاء واللام) وإدغام الصاد في الزاي لتقارب مخرجهما. ويدرك أنَّ العبرانيين قد يضاعفون الحرف، ويدغمون الأول في الثاني، ويتعلّمون ذلك كثيراً في الوقف وانقطاع الكلام. ولا يغيب عن بال ابن جناح أنَّ يستشهد بكلام العرب قائلاً: "وقد تشدَّد العرب أيضاً حرف الروي من أشعارهم إذا لم يكن ليناً للوقف". وقد يشدَّد أيضاً العبرانيون الحرف طلياً للإفصاح بذلك الحرف المشدَّد إذا خيف عليه الالتباس بحرف يقرب منه في المخرج، ومن ذلك مثلاً تشديد الكلمات مثل **يَلَه** = هؤلاء، **لِمَه** = إلى هناك، **لِمَه** = لماذا، **هِمَه** = هم،... إلخ^(١).

(الباب الثاني والعشرون ص ٢٤٦) هذا الباب يتَّأَلَّفُ من صفحة واحدة فقط تحدَّث فيها ابن جناح عن الموضع التي اختير فيها الإظهار على الإدغام والإقسام على النقصان، فيقول إنَّ العبرانيين كثيراً ما يستقللون إظهار مثلين متواлиين في كلمة واحدة فيدمغون أحدهما في الثاني إذا وجدوا إلى ذلك سبيلاً، وقد يذعنون أحد المثليين ويكتفون بالثاني. والحديث عن إدغام المثليين عقد له المبرِّد في كتابه "المقتضب" باباً خاصاً سماه "هذا باب إدغام المثليين" استهلَّه بقوله: "اعلم أنَّ الحرفين إذا كان لفظهما واحد فسُكِّنَ الأول منها فهو منضم في الثاني"^(٢).

أَمَّا (الباب الثالث والعشرون ص ٢٤٧ – ٢٤٩) فهو باب خصصه ابن جناح للحديث عن التثنية والجمع في اللغة العربية، قائلاً: "اعلم أنَّ الجمع والتثنية من باب واحد وذلك أنَّ الجمع هو ضم

^(١) بنظر: ربحي كمال، دروس اللغة العربية، ص ٩٠.

^(٢) المبرِّد، المقتضب، ج ١ / ٣٣٣.

شيء إلى شيء، وكذلك التشيه هي ضم شيء إلى شيء، وإنما الخلاف بين الصنفين في الكمية فقط، فالجمع والثنية إذا تحت جنس واحد ولهذا أحاجي العبرانيون أن يأتوا بعض الجموع على مثال لفظ الثنية وأحاجروها في أكثر الثنية أن يكون على مثال لفظ الجمع". ولا يجد الدارس للغة العبرية كثيراً من العناء كي يستنتج أن طريقة الثنية في اللغة العبرية القديمة^(١) تشبه كثيراً طريقة الثنية المتبعة عند العرب. فالثنية عند العرب تكون بإضافة الألف والنون في حالة الرفع، والياء والنون في حالتي النصب والجر، بينما تم الثنية في اللغة العبرية القديمة بإضافة اللاحقة (بـ!ـ)، أي إضافة الياء والميم وتحريك الحرف الأخير من الاسم المراد تشتيته بالفتحة القصيرة (الباتح)^(٢). فمثلاً كلمة [لـالـ] = حذاء، في تشتيته نقول: [لـالـ!ـ]، وفي العربية نجد كلمة "تعلين" في صيغة النصب كما في قوله تعالى: "فَاخْلُعْ نَعْلَكْ إِلَّا بِالوَادِ الْمَقْدُسِ طَوَى"^(٣). وفي الجمع المذكر نضيف في اللغة العبرية اللاحقة (!ـ) وتحريك الحرف الأخير من الاسم بالكسرة القصيرة (الحيريق قطان)، وهذه اللاحقة تقابل في اللغة العربية الواو والنون، أو الياء والنون. أمّا جمع المؤنث السالم فيتم في اللغة العبرية بإضافة الروا والتاء^(٤)، مقابل الألف والتاء في اللغة العربية^(٥).

(الباب الرابع والعشرون ص ٢٥٠ – ٢٨٧) يتحدث ابن جناح في هذا الفصل عما يحدث فيه الحذف، ويدرك أنّ العبرانيين كثيراً ما يجذفون من الكلام استخفافاً وإيجازاً وذلك إذا علم المخاطب ما يعنيون. وإذا جرت الكلمة على المستهم كثيراً يحفظوها، وهو في هذا الباب يستشهد بكلام العرب عند حديثه على حذف بعض الكلمة فيقول: "وقد يفعل غير العبرانيين مثل هذا كما قالت العرب "المنا" مكان المنايا ومكان المنازل فحلفت. وقد يختلفون أكثر من هذا حتى إنّهم قد يستجزئون من الكلمة بذكر أول شبه منها. حكى ذلك عنهم سيبويههم وأنشد لبعضهم:

بـالـخـيرـ خـيرـاتـ وـإـنـ شـرـاـ فـاـ وـلـأـرـيـ دـالـشـرـ إـلـأـنـ تـاـ
أـرـادـ وـإـنـ شـرـاـ فـشـرـاـ، فـاستـجـزـواـ بـالـفـاءـ قـطـ، وـأـرـادـ بـقولـهـ: إـلـأـنـ تـاـ، إـلـأـنـ تـرـيـداـ، فـاستـجـزـىـ
بـالتـاءـ قـطـ". وهذا دليل واضح على تأثر ابن جناح بالدراسات العبرية في اللغة وال نحو. كما يذكر ابن

^١ أما في اللغة العبرية الحديثة فهناك طريقة ثانية للثنية، هي الطريقة المستعملة في اللغات الأوروبية كالإنكليزية مثلاً إذ يضعون العدد [لـالـ!ـ] - اننا، قبل المعدود المذكر، والعدد [لـالـ!] - انتنا، قبل المعدود المؤنث.

^٢ بنظر: ربحي كمال، دروس اللغة العبرية، ص ١٠٦.

^٣ سورة طه، الآية ١٢.

^٤ بنظر: سيد فرج راشد، اللغة العبرية – قواعد ونصوص، ص ٩٥، ٩٧.

جناح شاهدًا آخر من أقوال العرب عند الكلام على الألفاظ جاءت مختصرةً موجزةً فصيحةً، وهي تجانس ما استعمل فيه الخذف فيقول: "وهكذا تقول العرب أيضًا، وسبعتُ خبرًا وحتمًا، أي: من خبرٍ وحتم".
(الباب الخامس والعشرون ص ٢٧٩ — ٢٩٠) يتحدث ابن جناح في هذا الفصل عن الزيادة بغرض التأكيد، فيقول: "قد يعاد الحرف أو الفعل لغير ضرورة تدعى إلى ذلك في قيام المعنى لكن على سبيل التأكيد. وربما كان التأكيد لازمًا وذلك لتوسيطه تتوسط بين الفعل أو الحرف وبين ما يتصل به فيعاد ذلك الفعل أو ذلك الحرف لانقطاعه عما يتصل به حتى يكون الكلام منتظمًا". وفي هذا الباب لاحظ الآخر العربي أيضًا عند الكلام على فعل العبرانيين في تضعيفهم ياء الاستقبال ويستشهد بكلام العرب فيقول: "واعلم أنَّ فعل العبرانيين في تضعيفهم ياء الاستقبال في هذه الألفاظ المتقدمة المذكورة مجنس لفعل العرب في تضعيفهم همزة أفعال الماضي في قولهن أرافق الماء وأهرقه^(١)".

(الباب السادس والعشرون ص ٢٩١ — ٢٩٣) في هذا الباب يعرض ابن جناح لما يكرر اضطرارًا أو شبيهاً بالاضطرار. كما نجد في (سفر إشعيا الإصلاح ٥٨، الفقرة ٢) إِذْ أَتَى إِلَمْ إِذْ رَأَى = ولبليا يطلبون يوماً فيما. فتكرار كلمة إِذْ هنا جاءت لإقامة المعنى. وعند كلامه على زيادة الباء في قوله: إِنْ إِلَيْهَا بُشِّرَتْ بِنُشْرَةٍ = وهكذا يصنع سنة فسنة. ويستشهد ابن جناح بقول العرب في ذلك: "فتكون الباء معنى الفاء في قولهن سنة فسنة، أي سنة بعد سنة". وفي آخر هذا الباب يذكر ابن جناح باباً صغيراً يقول فيه: "وقد يزيلون في الخط مما لا يظهر في اللفظ". ويقصد ابن جناح هنا الحروف الساكنة التي تكتب ولا تلفظ، مثل الألف(أ)، والواو(ا)، والباء(ا)، والماء(آ). ويشير إلى أنَّ هذه الحروف جرت بحرى الألف بعد الواو في لغة العرب.

(الباب السابع والعشرون ص ٢٩٤ — ٣١٧) في هذا الباب يعرض ابن جناح لما يقال بلفظ والمراد غيره، ويذكر سبيه من أجل اجتماع اللفظتين في الجنس أو النوع أو الكيفية أو في غير ذلك من الأمور، ويستشهد على ذلك أيضاً بقول العرب: "وتقول العرب في مثل هذا دار الحرب". وفي موضع آخر من هذا الباب، وعندما يذكر ما ورد في الفقرة الثالثة عشرة من الإصلاح الرابع من سفر الملوك الثاني: بَثَرْ لَامْ أَنْجَى إِنْجَاتْ = في وسط شيء أنا سكت، نراه يستشهد بكلام العرب فيقول: "وهذا شبيه بما قاله العرب: "وكان ذلك على رجل فلان أي في زمانه". كما يستشهد بكلام العرب أيضاً عند كلامه على ما حمل لفظه على لفظ المخاور له لا على حقيقة معناه،

^١ — ينظر: أبو الرؤوف مروان بن جناح الفراتي، **اللُّمُع**، ص ٢٩٠.

و عند الكلام على الاستعارة والمجاز كما تقول العرب: "كبد السماء". وفي العبرية **לְבַד הַשְׁמִים** = كبد السماء.

(الباب الثامن والعشرون ص ٣١٨ - ٣١٩) هذا الباب يخصصه ابن جناح لما قيل بلفظه والمراد به غيره، مثل ما قيل بلغة المفرد والمراد به الجمع. وما يجنس هذا ما يكون واحداً وجمعه بلفظ واحد، مثل: **אָנָּה** = إنسان، فإنه يكون للمفرد، ويكون للجمع، وكذلك الأسماء، مثل: **לְפֶתַח תַּרְמֵם** = طراب، **לְבַד** = ذهب، **לְגָזֶל** = سلك، ... الخ

(الباب التاسع والعشرون ص ٣٢٠ - ٣٣٥) ويدرك جملة من ألفاظ شاذة خارجة عن القياس للاستعانة بها على علم النحو. منها مثلاً تكثير المصادر، ويدرك أنه لا معنى لتكريرها لأنها أسماء موضوعة للكثير والقليل من أحاجيسها، إلا أن العربانيين ربما كثروا بعض المصادر، وإن كان ذلك غير مطرد، وربما فعلوا ذلك لاختلاف أحوال تلك المصادر نحو ما تحيز العرب في لسائها، ومن هذا ما ورد في سفر حرقىال، الإصلاح السادس، الفقرة الثامنة حين يقول: **בְּהַזְרָאִתִיכֶם בְּאָרֶצֶת** = عند **תַּנְרֵיְקֶם** في الأرضي.

أما (الباب الثلاثون ص ٣٣٦ - ٣٣٧) فتحدث فيه ابن جناح عن الشذوذ الذي يستعمل على غير القياس في كلامهم.

وفي (الباب الحادي والثلاثون ص ٣٣٨ - ٣٤١) يتحدث ابن جناح عن القلب، فيقول إن القلب في كلامهم يكون على ضربين: أحدهما في اللفظ ٢ - والآخر في المعنى.

وفي (الباب الثاني والثلاثين ص ٣٤٢ - ٣٤٥) يتحدث عن التقديم والتأخير.

وفي الباب الثالث والثلاثين (ص ٣٤٦ - ٣٥٢) يجد ابن جناح يتحدث عما حمل من الكلام على الأقصى لا على الأدنى، مثل: **לְאַמִּים תִּתְחַתִּים** معنى: فدتك الشعوب. وهنا يجد ابن جناح يستشهد بقول العرب الذين يكثر في كلامهم مثل هذه التعبيرات، كما في قوله: **מְהֹלָא פְּלָא** لك الأقوام كلهم.

وفي الباب الرابع والثلاثين (ص ٣٥٣ - ٣٥٧) يخصص ابن جناح هذا الفصل للحديث عن أدوات الاستفهام، وحروفه ومعانيه واحتياطه كل منها. ومن يعرف اللغة العبرية لا يجد أية صعوبة في معرفة التقارب الكبير - الذي يصل في كثير من الأحيان حد التطابق - بين أدوات الاستفهام في كلتا اللغتين: العربية والعبرية. حتى إن ابن جناح لا يفوته أن يشير إلى كلام العرب عند حديثه عن أسلوب

الاستفهام باستخدام أَنْ الذي يدخلون عليها هاء التعريف (٦) لتصبح: هَذِهِ أَحَدًا فيقول: " وهو كقول العرب أهل كان كلًا وكلًا فيجمعون بين حرفين للاستفهام وهما الألف وهم "١). و(الباب الخامس والثلاثون ص ٣٥٨) هو امتداد للباب الذي سبقه، إذ يتحدث فيه ابن جناح عن أحكام هاء الاستفهام والحر�ات التي تمرّك بها إذا كان ما بعدها حرف حلقى. أما (الباب السادس والثلاثون ص ٣٥٩ – ٣٦٢) فقد خصصه ابن جناح للحديث عن المعرفة والنكرة.

وفي (الباب السابع والثلاثون ص ٣٦٣ – ٣٦٩) يتحدث ابن جناح عن التذكير والتأنيث، فيقول التذكير هو الأصل في الباب وأن التأنيث فرع داخل عليه. ويشهد بعض الكلمات العربية التي تقع على المذكر والمؤنث، مثل كلمة: ذَبَرٌ = شيء، ويدرك أن الشيء عند العرب مذكر، وهو يوعلونه على مذكر ومؤنث ويستشهدون به على مثل استشهادنا نحن.

أيًّا في الباب (الثامن والثلاثين ص ٣٧٠ – ٣٧٢) و(الحادي عشر والثلاثين ص ٣٧٣) فيتحدث ابن جناح عمًا حمل المؤنث فيه محمل المذكر، وما حمل فيه المذكر محمل المؤنث، ويشهد بأمثلة كثيرة من اللغة العربية، و يؤيد كلامه بقوله: "وهذا مما تستعمل العرب مثله في كثير من الموضع". وفي (الباب الأربعين ص ٣٧٤) يتحدث ابن جناح عن الألفاظ التي تستخدم للمؤنث والمذكر على حد سواء، مثل: جَمِلٌ = جمل، ذَرَ = سمل، ... الخ.

وفي (الباب الحادي والأربعين ص ٣٧٤ – ٣٧٥) يستشهد ابن جناح بما ورد في العهد القديم من أمثلة على ما أنتهت تأنيث القصة أو الحال أو الكلمة أو الجماعة،... وفي (الباب الثاني والأربعين ص ٣٧٥) يتحدث عن أنَّ الهماء في ضمير المؤنث الغائب المفعول به، أو المضاف إليه ظاهرة أبدًا.

في الأبواب: الثالث والأربعين(ص: ٣٧٦ – ٣٨٤)، و الرابع والأربعين(ص: ٣٨٤ – ٣٨٥) والخامس والأربعين (ص: ٣٨٦) من كتاب اللمع، نجد أنَّ ابن جناح يتحدث عن العدد في اللغة العربية، والدارس لقواعد العدد في اللغة العربية يجد أنَّها تتشابه مع قواعد العدد في اللغة العربية لدرجة تصل حد التمايز. كما نجد أنَّ ابن جناح في حديثه عن العدد يتأثر بتعلييلات المبرد. فقد وافقه على أنَّ الأعداد المؤنثة دون العاشرة التي تدخل على المعلوم المذكر لا تدل على مؤنث، وإنما دخلت فيها الهماء للبالغة. (المع ٣٨٠، والمقتبس ٢/١٥٥).

^١ يُنظر: أبو الوليد مروران بن جناح الفراتي، اللمع، ص ٣٥٥.

أمّا سيبويه فإنه يقول بكل بساطة إنَّ الأعداد من ثلاثة إلى عشرة التي تتصل بمعدود مذكر هي أعداد مؤنثة تحتوي على تاء التأنيث، بينما تمحض هذه التاء لدخولها على معدود مؤنث.

وقد جلَّ كل من المبرُّد وابن جناح إلى تعليل سقوط التاء من الأعداد الداخلية على معدود مؤنث بقولهم إنَّ هذه الأعداد تحدث بدون تاء مع ملاحظة أنها أعداد مؤنثة، وهي تشبه كلمات مثل: عقرب وشمس (وقد استبدل همَا ابن جناح كلمتي: أرض وشمس) اللتان تحملان في داخلهما دليلاً على تأنيثهما.

أمّا حركة العين بالكسرة في العدد "عشرين" بعد أنْ كانت فتحة في العدد "عشرة" فيعلنان لها بأنَّ صعوبة اشتغال لفظ العقد من العدد اثنين كما حدث مع الثلاثين والأربعين واضطرارهم إلى تثنية العدد عشرة، أدى لهم إلى تغيير حركة العين "ليكون ذلك دليلاً على مجبيه على غير وجهة". (اللمع ٣٨٠، والمقتضب ٢/١٦٣ - ١٦٤).

ولم يختلف كل منهما أيضاً في تعليل أنَّ العدد "مئة" يشكّل كلمة مستقلة غير مشتقة من عدد ما من العقود، وخاصة عشرة التي اشتق منها العدد "عشرون" من قبل. فقد قال المبرُّد في هذا الصدد: "إذا صرَّت إلى العقد الذي بعدها كان له اسم خارج من هذه الأسماء لأنَّ محلَّه محلَّ الثلاثين مما قبلها والأربعين مما قبلها ونحو ذلك ولم يشتق له من العشرة اسم لثلا يتبس بالعشرين". (المقتضب ٢/١٦٥) ويقول ابن جناح: "إذا صرَّت إلى العقد الذي بعدها كان له اسم خارج من هذه الأسماء إذ محلَّ محلَّ الثلاثين مما قبلها والأربعين مما قبلها ونحو ذلك، فقل مائة ولم يشتق له اسم من عشرة لثلا يتبس بالعشرين" (اللمع ٣٨٠).

الخاتمة ونتائج البحث:

وبعد هذا العرض لأبواب كتاب "اللمع" لابن جناح، يمكن القول: إنَّ هذا الكتاب يُعدُّ من أهم المصادر للدراسات اللغوية المقارنة، وال نحو المقارن بين اللغتين العربية والعبرية. فمن خلال تتبعنا أبواب هذا الكتاب بالدراسة، وجدنا:

- ١— اهتمَ ابن جناح بالمقارنة بين العربية والعبرية اهتماماً كبيراً، فهو يذكر القاعدة من قواعد اللغة العربية، ويستشهد عليها بما ورد في الكتاب المقلَّس، ثمَّ يؤيد استشهاده هذا بما ورد من كلام العرب مشابهاً لما ذكره ومؤيداً القاعدة التي ذكرها.
- ٢— تأثر ابن جناح بطريقة نحاة العرب في التأليف، فقد اتبع نظامهم في جمع المادة العلمية الغزيرة. وقد امتاز أسلوبه - كما يظهر من مقدمة كتابه الأنف الذكر - بثررة كبيرة من الأصطلاحات اللغوية المعروفة عند العرب.

٣— كان معرفته الواسعة باللغة العربية، التي كان يتقنها ويجيدها، انعكاسٌ بين على مؤلفاته بشكل عام، وعلى كتاب "اللمع" بشكل خاص؛ إذ يلاحظ من قراءة هذا الكتاب تأثره بسيبوه والمبرد، وغيرهما من النحاة العرب.

٤— إنَّ علماء اليهود ومفكريهم في الأندلس لم يكونوا أولى فكِّر مبدِّع وخلاقٍ كما يدعى اليهود، بل كانوا مقلِّدين لعلماء المسلمين ومفكريهم، ومتاثرين بفكارهم إلى حد كبير.

قائمة المصادر والمراجع

أ— المراجع العربية والمعربة

— القرآن الكريم

١. الكتاب المقدس (العهد القديم والجديد)، القاهرة: دار الكتاب المقدس، دار حلمي للطباعة، ١٩٧٠م.
٢. إدريس، محمد جلال، الوجيز في قواعد اللغة العربية، القاهرة: دار الثقافة العربية، ٢٠٠٠م.
٣. أنس، إبراهيم، في اللهجات العربية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٣م.
٤. ابن حناح القرطبي، أبو الوليد مروان، كتاب اللمع. تحقيق: ي. ديرنورغ، باريس، ١٨٦٦م.
٥. ابن حني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، القاهرة، ١٩٥٢ — ١٩٥٦م.
٦. ابن حني، سر صناعة الإعراب، تحقيق: حسن هنداوي، الطبعة الأولى، دمشق: دار القلم، ١٤٠٥هـ.
٧. ابن حزم الأندلسي، رسالة أبي محمد بن حزم في فضائل الأندلس، وقدم لها ونشرها مع رسائل أخرى: صلاح الدين المنجد، تحت عنوان: فضائل الأندلس وأهلها، دار الكتاب الجديد، الطبعة الأولى، ١٣٨٧هـ.
٨. بالشيا، آنجل جنتال، تاريخ الفكر الأندلسي، ترجمه عن الأسبانية: حسين مؤنث، القاهرة: مكتبة النهضة، ط١، ١٩٥٥م.
٩. البكري، أبو عبد الله بن عبد العزيز، المسالك والممالك، (الجزء الخاص بالأندلس وأوروبا)، تحقيق: عبد الرحمن الحجي، بيروت: دار الإرشاد، ط١، ١٩٦٨م.
١٠. حلال، أفت محمد، الأدب العربي القديم والوسط، القاهرة: مطبعة عين شمس، ١٩٧٨م.
١١. حسن العاني، سليمان، التشكيل الصوتي في العربية — فونولوجيا العربية، ترجمة: ياسر صالح، الطبعة الأولى، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٣م.
١٢. الحميري، محمد بن عبد المنعم، الروض المعطار في خير الأقطار، تحقيق: إحسان عباس، الطبعة الثانية، القاهرة: مؤسسة ناصر للثقافة، ١٩٨٠م.
١٣. راشد، سيد فرج، اللغة العربية (قواعد وتصوص)، الرياض: دار المربخ، ١٩٩٣م.

١٤. سبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، القاهرة: نشر مكتبة الحانجبي، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م.
١٥. الصواف، محمد توفيق، اللغة العربية، منشورات جامعة دمشق — كلية الآداب، ٢٠٠٥م — ٢٠٠٤.
١٦. ضباعي، م. ضباعي، قاموس الأفعال العربية، بيروت، ١٩٧٥م.
١٧. ضيف، شوقي، المدارس التحوية، القاهرة، ١٩٦٨م.
١٨. ظاظا، حسن، الفكر الديني اليهودي، دمشق: دار القلم، ط٢، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م.
١٩. عبد التواب، رمضان، قواعد ونحو ومقارنات باللغات السامية، القاهرة: مكتبة رافت سعيد، ١٩٧٧م.
٢٠. عبد الجليل، عمر صابر، المعجم التأصيلي للفعل الناقص في اللغات السامية، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية، العدد (١٠)، ٢٠٠٣م.
٢١. عبد الجيد، محمد بحر، اليهود في الأندلس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، ١٩٧٠م.
٢٢. عون، حسن، تطور الدرس التحوي، القاهرة، ١٩٧٠م.
٢٣. عليان، سيد سليمان، في التحويل المقارن بين العربية والعبرية، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ٢٠٠٢م.
٢٤. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، العين، تحقيق: مهدي المخزومي و إبراهيم السامرائي، العراق، ١٩٨٠م.
٢٥. قوچمان، قاموس عبري — عربي، بيروت: دار الجيل، عمان: مكتبة المحتسب، ١٩٧٠م.
٢٦. ابن القوطية، الأفعال، تحقيق: جوبيدي، ليدن، ١٨٩٤م.
٢٧. كمال، ربحي، المعجم الحديث عبري / عربي، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٥م.
٢٨. كمال، ربحي، دروس اللغة العربية، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب، الطبعة السابعة ٢٠٠٧م.
٢٩. الكواوي، مسعود، اليهود في المغرب الإسلامي من الفتح إلى سقوط دولة الموحدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الجزائر، معهد التاريخ، (د.ت.).
٣٠. المبرّد، المقتصب، تحقيق: محمد عبد الحال عضيمة، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م.
٣١. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت: دار صادر، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
٣٢. موسكاني، ستيجنو، مدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن، ترجمة: مهدي المخزومي و عبد الجبار المطلي، بيروت، ١٩٩٣م.
٣٣. ناظم، سلوى، المعاجم العربية — دراسة مقارنة، القاهرة: منشورات كلية دار العلوم، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م.

٣٤. هنداوي، إبراهيم موسى، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣ م.
٣٥. ولقنسون، إسرائيل، **تاريخ اللغات السامية**، الطبعة الأولى، بيروت: دار القلم، ١٩٨٠ م.

ب — الدوريات

١. راشد، سيد فرج، «دور الحضارة الإسلامية في تكوين الأدب العربي في الأندلس»، **مجلة المنهل** (م: ٤٥ ذو العقدة / ذو الحجة، ١٣٠٤ هـ — ١٩٨٣ م).
٢. ظاظا، حسن، «اليهود في أسبانيا الإسلامية»، **مجلة الفيصل**، العدد ٢٦، (حمدان الآخرة، ١٤١٠ هـ)، نوفمبر — ديسمبر، ١٩٩٤ م).
٣. ناظم، سلوى، «أثر المترد في التحوّل العربي»، **مجلة دراسات عربية وإسلامية**، الجزء الرابع، سبتمبر، ١٩٨٥ م.

ج — باللغة العبرية

- (מלון ח'ש), الأجزاء (٤، ٣، ٢، ١)، ירושלים، ١٩٦٨. אברהם שושן- בן יהודה - אליעזר מלון הלשון העברית הישנה והחדשה. כרך - ניו יורק. טומס יוסלוף-לונדון.
- אנציקלופדיה העברית, כללית יהודית וארצישראלית- חכירה להוצאתה.
- אנציקלופדיות בעם ירושלים תש"ג ת"א.
- תורה נבאים וכתוים מפודשים: שלמה זלמן אריאל. הוצאת עדי.
- תל - אביב תשכ"ה.

د — باللغة الإنكليزية:

1. -BROWEN, DRIVERS, BRIGGS: *Hebrew and English Lexicon of the Old Testament*, Oxford, 1962.
2. -ENCYCLOPAEDIA JUDAICA, Jerusalem, 1971.
- GESENIUS (W.), *Hebrew Grammatik*, Leipzig, 1918.
3. - GRAY (L.), *Introduction to Semitic Comparative Linguistics*, Columbia University, 1934.
4. -SEMON DUBNOV, *History of Jews from roman empire to the early medieval period*, New York, v

اتجاهات الغزل عند أبي دهيل الجمحي

الدكتور عبد علي فضـ الله زاده^١

الدكتور أبو الفضل رضائي^٢

الملخص:

تناول هذه المقالة «أنواع الغزل عند أبي دهيل الجمحي»، أحد شعراء العصر الأموي، الذي عرف بأخلاقه الحسنة، والتزامه الكامل بمبادئ الإسلام، وقد كان عفيفاً جميلاً، عرّض نفسه للجحود والغضش والموت، فقد أشرف على الموت، - كما ذكر صاحب الأغاني - ولم تحدثه نفسه أن يرتكب ما حرم الله، وجميع الروايات التي وردت عنه تصفه بأنه من شعراء آل البيت (ع) المتدينين الورعين، فقد كان الإسلام متبلوراً في شخصيته وسلوكيه وحياته وعلاقاته مع أبناء مجتمعه.

وتغزل أبي دهيل بعاتكة بنت معاوية، قد احتل الحجر الأكبر من الترجمة التي خصصها له صاحب الأغاني. ونستخلص مما رواه صاحب الأغاني، أن تغزل أبي دهيل بعاتكة، كان يعكس حقيقةً أساسيةً هي كراهة أبي دهيل للأمويين وإصراره على مناوئتهم وخصومتهم، فغزله بعاتكة إذن قريب من ذلك النوع من الغزل الذي يطلقون عليه اسم «الغزل الكيدي».

وبعد التعرف على النماذج الشعرية عند أبي دهيل، قمنا بعرض نماذج شعرية تعكس اتجاهات شعر أبي دهيل، وقد وجدنا صعوبة في إدراج هذا الشاعر الكبير، أحد شعراء قريش الخمسة المشهورين، تحت أي اتجاه منها، وإنما سيكون ذلك ترجيحاً فقط وليس على سبيل القطع.

كلمات مفتاحية: أبو دهيل الجمحي، عاتكة بنت معاوية، اتجاهات الغزل، العصر الأموي.

المقدمة:

أبو دهيل الجمحي شاعرٌ من شعراء العصر الأموي، الذين لم يحظوا باهتمام يذكرُ في الدراسات المعاصرة، التي تناولت بالنقد شعراء الأمويين. وقد حدا بنا إلى اختيار الغزل عند هذا الشاعر بالذات اعتبارات عدّة أهمها: تسليط الضوء على بعض جوانب الشعر الأموي، حيث إنَّ معظم الدراسات

^١ - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد هاشمي، طهران، إيران.

^٢ - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد هاشمي، طهران، إيران. a_rezayi@sbu.ac.ir

ناریخ الوصول: ٢٠١٣/٠٩/٠٧. ش - ٢٤/٠٩/١٤٩١. م ناریخ القبول: ١٤٩٢/٠٦/١٠. هـ - ٠٢/٠٩/٢٠١٣. م

والبحوث تدور – إذا تناولت شاعراً أموياً – حول الأسماء المعروفة المشهورة التي قُتلت بمحنة ودراسة وتخيصاً، مثل الفرزدق وجرير والأخطل وغيرهم من مشاهير العصر.

وقد اعتمدنا في كتابة هذه المقالة على مصادر عديدة ومتعددة على رأسها ديوان أبي دهبل نفسه، ودواوين الشعراء المعاصرين له والسابقين عليه واللاحقين له، واعتمدنا كذلك على جملة وافرة من كتب الأدب والأخبار والتراجم وعلى رأسها الأغاني للإصفهاني وما جرى مجرها بهامش الكتاب الكامل للمبرد وغيره. ولقد كانت لكتابه المقالة صعوبات ومشاكل، فأول ما يطالعنا من تلك الصعوبات قلة المصادر والمراجع المختصة بأبي دهبل، الشاعر الذي صمتت عنه معظم الدراسات الحديثة، وإن ما كتب عنه قدماً وحديثاً يدور غالباً في نطاق الترجمة التي أوردها له صاحب الأغاني.

ومن الدراسات الحديثة التي سبقتنا في هذا المجال، مقالة كتبها الدكتور سيد فضل الله مير قادرى باللغة الفارسية ونشرت في مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية بجامعة شيراز بعنوان «أبو دهبل الجمحي وغزلهای کیدی» وركز على جانب واحد من غزل الجمحي وهو الغزل الكيدي السياسي مؤكداً على تقدم الشاعر كشاعر مبدئي ملتمِّز ولم يدرس المؤلف الكلمة الكريمة التي اتجهات الغزل وجوانبه الأدبية عند الجمحي بشكل عام كما فعلنا في هذا البحث.

وإن كان الباحثون العرب لم يتبعوا في الغالب إلى أبي دهبل، وإلى أهميه الشعرية، فإن المستشرقين لم يكونوا كذلك، بل هم على العكس من ذلك، عرّفوا لأبي دهبل مكانته، وحظي شعره لديهم بالدرس والتحقيق والتحقيق، ويكتفي أن ديوان أبي دهبل نُشر أول ما نُشر على يد أحد المستشرقين وهو كرنوكو كما قام كراتشكونوفسكي بدراسة عنه وذكره بروكلمان^١ من بين ما ذكر من شعراء الدولة الأموية، وعدة ضمن الشعراء الخمسة المشهورين معتمداً على ما ورد في الأغاني.

ومن المستشرقين الذين عرّفوا بمكانة أبي دهبل وفتقروا قيمته كشاعر، المستشرق كارلو نالينو، الذي يرجح أن أبو دهبل هو رائد الإيقاع الجديد في الغزل، ويعتبر غزل أبي دهبل، في عمرة، من الشعر الرقيق النظيف البعيد عن أسلوب نسيب أهل البدادية^٢.

الغزل في العصر الأموي

لاشك أنَّ الغزل قد ازدهرَ في العصر الأموي ازدهاراً واضحاً وتنوعت فنونه تنوعاً ملحوظاً بالقياس إلى ما كان عليه الأمر في العصور السابقة.

^١. بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ج ١، ص ١٩٨.

^٢. نالينو كارلو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بي أمية ، صص ١٢٢-١٢١.

فحن نجد أنَّ فحول شعراء الجاهلية لم يفردوا للنسبة والغزل أشعاراً خاصة، وإنما أدرجوهما ضمن قصائدهم ولم يطيلوهما^١. وقد كانت أوجه الجمال في الحبوبية في نظر الشعر الجاهلي، كمانة في جسمها المادي وما يصدر عنه من حركات وتعابير، ثم في طبائعها وأخلاقها، ولهذا عن الشاعر الجاهلي بتصوير قوامها وأجزاء جسمها على الصورة وبالمقدار الذي يتلوقُه الجاهلي وفقاً لطبيعة حياته وتقاليدِه^٢.

ولكنَّ هذه التقاليد وهذه الحياة لم تدم بعد أن انتشر الإسلام في ربوع الجزيرة العربية، ثم الأقطار المجاورة خارج الجزيرة وكانَ لابدَ أن يتحول المجتمعُ الجاهلي بفعل هذه الظروف الجديدة التي أحدثت تغييراتٍ وتحولاتٍ أساسية في النواحي الاجتماعية والاقتصادية والفكرية لدى العرب. وقد أدى كل ذلك إلى أن تغير نظرة الشاعر إلى المرأة وبنك يتغير مفهومُه للغزل والنسبة، وإنْ كانَ هذا التغيير لا يمكن أن تلمسهُ بوضوح في عصر الثبوة والخلفاء الراشدين، لكنه يبدو واضحاً جلياً في بداية عصر الأموريين. وبطبيعة الحال لم يكن التغييرُ جنرياً، أي لم يكن محوًّا للقدم بالكامل وهجراً للتقاليد الموروثة كلياً، بقدر ما كان تطويراً لها وإضافة إليها.

ويفصلُ كراتشوفسكي هذه التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي أدت إلى التطور الأدبي عامه وإلى تطور فن الغزل خاصةً، فيقول: «فَيَنْ خلفُ العربي البدوي الفاتح، أخذَ يظهرُ على المسرح عربيُّ جديدٍ، هو العربيُّ الحضريُّ التاجر، وفي هذه البيئة الجديدة أخذتْ تظهرُ إلى جانب القصيدة التقليدية، أشعارٌ في الغزل مستقلةٌ قائمةٌ بذاتها وليسَ جزءاً من مقدمة هذا الشعر الجديد، تختصُّ بالإحساسِ الغرامي، بكلِّ بساطةٍ، و موضوعها الحالُ وبكلِّ أنواع التعبير عنها، من فراق ولقاء، وألم وفرح، وتراسل وأرق. وتعود جذورُ هذا الشعر إلى فترة متقدمةٍ، ربما إلى نفس مقدمة القصيدة»^٣.

وبالإضافة إلى ما تقدَّم من ظروفٍ إسلاميةٍ جديدةٍ أثَرَتْ على نشأةِ فن الغزل وتطوره، فإنهُ يمكن الإشارةُ إلى تأثيرِ المصدرِ الفارسي على تطورِ هذا الفن، يقول كراتشوفسكي في هذا الصدد: «ويبدو أنَّ بعض المصادر تقوينا هنا، جغرافياً، إلى جنوبِيِّ الجزيرةِ العربيةِ، حيثُ أمكن للتأثيرِ الفارسي أن يظهر ردها من الزمن قبلَ الإسلام»^٤، ولا ينبغي أن نتوقع أنَّ هذا التأثيرِ الفارسي قد تراجع أو

١. نفس المصدر، ص ١٣٥.

٢. علي الهاشمي، المرأة في الشعر الجاهلي، ص ٩١.

٣. كراتشوفسكي أغناطيوس؛ دراسات في تاريخ الأدب العربي «منتخبات»، ص ١٦-١٧.

٤. المصدر السابق، ١٧.

الخسر بعد الفتح الإسلامي لبلاد فارس، فالفتح العسكري لا يعني دائماً نوعاً من الغلبة والسيطرة الفكرية والأدبية للغالب على المغلوب، ويستشهد الدكتور طه حسين بما حدث بين الرومان المنتصرين واليونان المهزومين من تأثير أدبي ثقافي جاء من المغلوب إلى الغالب، ويرى أن ما حدث بين العرب والفرس هو نفس الشيء^١.

أنواع الغزل لدى النقاد

وقد ازدهر الغزل في بداية العصر الأموي كما يقرر الدارسون لذلك العصر الذين يكاد يستقر رأيهم على نوعين بارزين من الغزل؛ الحسي والعفيف، وثمة نوعان آخران قام حولهما الاختلافُ وهما الغزل التقليدي ونوع آخر اتفقا على جوهره، واحتلّوا في تسميتِهِ ونشأتِهِ، فالدكتور طه حسين يسميه بالغزل العجائبي والدكتور الحوفي بالكيدي، وشكري فيصل بالسياسي، ويبدو أنها كلّها مسمياتٌ لمعنىٍ واحدٍ^٢.

وتقريراً لوجهات النظر فإننا سنكتفي بثلاثة أنواع من الغزل أكدّها الباحثون وإنْ اختلفوا في أسمائها، فالدكتور طه حسين مثلاً يجعلها:

١ - غزل العذريين الناشئ عن الحب العفيف كجميل بن معمر، وقيس بن ذريح، ومجنون ليلي، قيس بن الملوح.

٢ - غزل الإياحين أو (المحقفين)، الذين كانوا يتغنون به وبذاته العملية كما يفهمُها الناسُ جميعاً وزعيم هؤلاء عمر بن أبي ربيعة.

٣ - الغزل التقليدي، الذي ليس هو، في حقيقة الأمر، إلا استمراً للغزل القديم المألف أيام الجahليين، وهو الغزل الذي لا يقصد لذاته، وإنما يتخذ وسيلة إلى غيره من فنون الشعر، وهو الغزل الذي يوجد في شعر حرير والفرزدق والراعي وغيلان وذي الرمة وغيرهم من شعراء العصر^٣.

وهناك باحثون يقترحون أسماء أخرى، فيطلقون على النوع الأول عند الدكتور طه حسين اسم الاتجاه العذري، وعلى النوع الثاني اسم الاتجاه الحسي، وعلى النوع الثالث اسم الاتجاه التقليدي^٤.

وستنظر الآن إلى شعر أبي دهبل على ضوء هذه الأقسام الثلاثة من الغزل، لنرى إلى أي قسم ينتمي شعره.

١. طه حسين، *حديث الأربعاء*، ص ١٧٨.

٢. بكار يوسف حسين، *اتجاهات الغزل في القرآن الثاني المجري*، ص ٢١.

٣. طه حسين، *حديث الأربعاء*، ص ١٨٧.

٤. بكار يوسف حسين، *اتجاهات الغزل في القرآن الثاني المجري*، ص ٢١ - ٢٥.

وبدايةً نلمحُ إلى أنَّ هذه الأقسامَ الثلاثة، والتي تتمثلُ في شعر أبي دهبل تتفاوتُ في ما بينها، ومن هنا نجد صعوبةً في إدراجِه تحت أيِّ قسمٍ منها، وإلا سيكون ذلك على سبيل الترجيح فقط لا القطع، وسيأتي بيانُ ذلك في الصفحاتِ التالية، بعد تعرُّفِ النماذج الشعرية التي تمثلُ هذه الأنماطِ الثلاثة عند أبي دهبل.

اتجاهات الغزل في شعر أبي دهبل

ما كان أبو دهبل بداعاً من الشعراء في غزله، بل كان مواكباً لعصره متأنراً بالأساليب الأدبية التي كانت شائعةً في عصره، حيث لم تخرج اتجاهات الغزل عنده عن الأنواع الثلاثة التي كانت معروفةً في العصر الأموي، وهي: الاتجاه التقليدي، والاتجاه الحسي، والاتجاه العذري. ويجدر التنبيه إلى أنَّ أبو دهبل لم يكن ميله متساوياً لتلك الاتجاهات، إذ كان يغلب على شعره اتجاه معين، كما أنه قد لا تتطبق كافة مميزات تلك الاتجاهات على غزله.

أولاً: الاتجاه التقليدي:

يرتبط الغزل التقليدي بمقدمات القصائد، وترتبط مضامينه بالوقوف على الأطلال وديار الأحبة ووصفها والدعاء لها وتحية أهلها ومخاطبتهما والإكثار من ترديد الأسماء المعروفة للنساء والأمكنة، وكذلك ذكر العذال والروشة والرقباء، والشكوى من نقض العهود وإخلال المواعيد، والتامل من الماطلة والتسويف، والحنين إلى أيام الشباب^١، وإلى غير ذلك من المضامين والموضوعات.

وقد تحقق ذلك في بعض شعر أبي دهبل، حيث نجده يقف على الأطلال والرسوم التي عفتْ ومحتها الرياح والأمطار، فيقول:

أَعْرَفْتَ رَسَّاً بِالنَّجِيرِ
عَفَا لَرِينَبَ أو لسَارَةٌ^٢

وهو يدعو لهذه الديار والأطلال بالسقيا، لما تحمله في قلب الشاعر من ذكرى طيبة لساكنيها، الذين كانت بينهم حبيبه، قبلَ أنْ تخلو الديارُ من ذويها ويصبحَ بلقعاً مهجوراً. ونجد هذا الدعاء يتكرر في موضع عدة، إذ يقول أبو دهبل:

سَقَى اللَّهُ جَازَانَا فَمَنْ حَلَّ وَلِيهِ
فَكُلُّ مُسِيلٍ مِنْ سَهَامٍ وَسَرَدٍ
سَقَاهَا فَأَرْوَى كُلُّ رَبِيعٍ وَفَدَفَدٍ^٣
وَمُحْصُولَةُ الدَّارِ الَّتِي خَمَّتْ بِهَا

١. الديوان، ص ٢٥.

٢. المصدر نفسه، ٤٩/٥. والنمير: اسم مكان في الحجاز.

٣. المصدر نفسه، ١١٤ - ١١٥. وجازان: موضع في طريق حاج صنعاء. الولي: الفرب، بقال: داره ولِي داري، أي قرهما. وسردد: هي ولاية قصبتها المهرجان من أرض زبيد. الفدد: الفلاة، وقيل: الأرض الغليظة ذات الحصى، أو المكان المرتفع.

ويقول في موضع آخر:

سقى من ثُمَّ رَوَاهُ وساكَنَةُ
وَمَنْ ثُرِيَ فِيهِ واهِي الودُقُّ مُتَبَعِّنِ
وهو لا يدعو للديار بالسقيا والمطر فحسب، وإنما يدعو صاحبه أن يدعو معه، لكي يستجيب الله
الدعاء، فيحيي الله هذه الديار، ديار الحبيبة، إجلالاً لقدرها عنده ومتلتها في قلبه، فيقول:

صَاحِحَا حِيَا إِلَّاهَ حِيَا وَدُورَا
عِنْدَ أَصْلِ الْقَنَاءِ مِنْ جِيرُونِ
وَإِنْ كَثُرَ خَارِجًا عَنْ مَيِّنِ
عَنْ يَسَارِي إِذَا دَخَلْتُ مِنَ الْبَابِ

وكذلك فإنَّ من مظاهر الاتجاه التقليدي في غزل أبي دهبل، تردِيدُ أسماء النساء وأسماء الأمكنة، فنحنُ نعرفُ أنَّ هناك قصبة حبٌ رئيسة في حياة أبي دهبل بطلتها عمرة الحُمْجية^١، وأنَّ هناك قصبة حبٌ أخرى بطلتها عاتكة بنت معاوية^٢، ولكننا نجد غير هذين الاسمين، أسماء أخرى معروفة وكثيرة الورود لدى الشعراء في مقلماهم الغزلية، وخاصة لدى الشعراء الجاهليين ومن قلدهم بعد ذلك. فهناك أسماء زينب وسارة^٣، والأرجح أنَّ مثلَ هذه الأسماء ليس لها واقع أو ليس لها ما يقابلها في حياة أبي دهبل، فما هي إلا مجرد أسماء معروفة درجَ الشعراً على إبرادها في نسيبهم ومقلماهم الغزلية، وكان أبو دهبل جارياً على ذلك العُرف.

ومن مظاهر الاتجاه التقليدي في الغزل عند أبي دهبل، إضافة إلى ما سبق، ذكره للوشاة والعنال والرُّقباء، وهو موضوع من موضوعات الغزل التقليدية التي امتدت في الشعر الأموي وأسهبت فيها الشعراء الغزليون. يقول أبو دهبل ذاكراً سعي الوشاة بينه وبين محبوته بالسوء:

فَلِيتْ كَوَانِينَا مِنْ أَهْلِي وَأَهْلِهَا
بِأَجْمِعِهِمْ فِي لُجَّةِ الْبَحْرِ لَجَّحُوا
هُمْ مُنْعَوْنَا مَا تُحِبُّ وَأَوْقَلُوا
وَلَوْ تَرَكُونَا لِأَهْدَى اللَّهُ سَعِيْهُمْ
لَا وَشَكَ صَرْفُ الدَّهْرِ يَفْرِقُ بَيْنَنَا

١. المصدر نفسه، ص ٦٣. ومن: جبل معروف بمكة. ثُرِي: أقام.

٢. المصدر نفسه، ص ٦٧-٦٨. وجبرون: باب من أبواب دمشق، وقبل: هي دمشق نفسها، يقول الشاعر الكلبي المتوفى سنة ٦٧ هـ - والذي كان كثير التردد على دمشق: اللَّهُ حبراني بجبرون ولِي بِلْحَاظِهِمْ، وهو ظبي وظباء.

٣. المصدر نفسه، ص ١١١-١٠٩.

٤. الأغاني، ساسي، ج ٦، ص ١٥١-١٥٠.

٥. انظر مطلع قصيدة ٥ / ٤٩، وانظر أيضاً قصيدة ٢٨ / ٧٥، وانظر مقطوعة ٥٥ / ١٠٦.

٦. المصدر نفسه، ٥٥ - ٥٤/٩. والكونين: النفلاء من الناس، وقبل الكانون: الذي يجلس حتى ينفصى الأخبار

وهو يذكر ما أوقعوه فيه من كربٍ وهمٌ، ويتميّز أنْ ترولَ عنه هذه الكربُ والهمومُ لكي يكتبَ أولئك الواشون ويبيوّا بالخيّبة:

يكونُ لـنـا مـنـهـا بـخـاـةـ وـمـخـرـجـ
لـهـ كـبـدـ مـنـ لـوـعـةـ الـحـزـنـ تـضـصـ^١

وفي موضع آخر يذكّر العذالَ وكيفَ آله لا يلقى بالا إلـيـهـمـ وإلـىـ عـذـلـهـمـ ويأـيـدـ آنـ بـيوـحـ بـسـرـ وـسـرـ مـحـبـيـتـهـ:

جـبـيـ أـرـيـدـ هـاـ لـكـ العـذـرـاـ
فـيـ مـاـ يـحـاـولـ مـعـدـلـاـ وـغـرـاـ^٢

وفي موضع آخر يذكّر ما أصابةُ سعي الوشاةِ من بخاجٍ، ويصفُ كيفَ آنـهم استطاعوا أن يفرقوا بينه وبين محبوبته، وكيفَ آله يسعى إلى رضي حبيبته ويطلبُ منها أن تصلَّحَه من جديد:

وـنـحـنـ إـلـىـ آنـ يـوـصـلـ الـحـبـلـ أـخـرـجـ
فـرـاحـوـ عـلـىـ مـاـ لـأـتـيـبـ وـأـدـلـجـوـاـ
فـلـمـ يـنـهـهـمـ حـلـمـ وـلـمـ يـتـحـرـجـوـاـ^٣

ويبدو أنَّ أبا دهبل لا يذكّر الوشاة هنا في كلّ موضع، على سبيل التقليد والمحاكاة للموضاعات المطروفة قدّماً في الغزل الجاهلي، بل نلمسُ في المقطوعة السابقة، كيفَ آله يتأنّلُم تألّمًا حقيقياً صادقاً لنجاجِ مسامي الوشاة في التّفريقيّ بينه وبين حبيبته.

والشاعرُ يرغمنا على أن نحسَّ باهُ عائني في تجربته العاطفية الكبيرَ من أووال الوشاة، يدلّنا على ذلك خطابه لحبيبته، واعتذاره إليها باهُ كانَ لا يتوقعُ وشي الوشاة، وأهُ كانَ في مأمنِ منهم ومنْ صنيعِهم، ويبدو أنَّ حبيبته كانتْ أيضاً تحسُّ بذلك الأمانِ ولا تحسبُ حساباً لأولئك الناسِ الذين لا عملَ لهم إلا الكيد للآخرين وتشتيت شملِ الأحبّة:

فـرـادـوـاـ عـلـيـنـاـ فـيـ الـحـدـيـثـ وـأـوـهـمـوـاـ
عـلـيـنـاـ وـبـاخـوـاـ بـالـذـيـ كـنـتـ أـكـثـرـ^٤

والأحاديث لبنقلها. بمحوا: وقعوا في اللجة. أحلم: أحكم.

١. المصدر نفسه، ٥٥/٩ - ٥٦. ويجدل: يفرج. اللوعة: الحرقة.

٢. المصدر نفسه، ١١٠/٥٦ - ١١١. بقال عركت ذنبه بمحني: إذا احتملته.

٣. المصدر نفسه، ٩/٥٤. وألب بآلها: إذا تكلم وحرض عليه، وتائب الفرم: إذا اجتمعوا على الشعر.

مثل هذه الأبيات السابقة تجعلنا نحسُّ أنَّ دورَ الوشاةِ في تجربةِ أبي دهيل العاطفيةِ، كان دوراً واقعياً، وهو هنا يصورُ ما عاناهُ منهم.

وثمة ملمح آخرٌ من الغزل التقليدي عند أبي دهيل، يتمثّلُ باعتداؤه بنسِبِ المحبوبةِ وكثرة إشاراته إلى حسِبها ونسبِها، وهو أمرٌ لا يصدرُ عن الشاعر العاشقِ، بقدرِ ما يصدرُ عن الشاعرِ الذي يتّحدُ من الغزلِ موضوعاً تقليدياً لا غيرُ. يقولُ أبو دهيل مُشيراً إلى حسِبِ حبيبته التي تنتهي إلى قريشِ:

أشققَ قلْبِي مِنْ فِرَاقِ خَلِيلِهِ
لَا يَسْبُّ مِنْ فَرْعَوْنَ فَهُرِّ مُتَوَجِّعٌ

ويقولُ في موضعٍ آخرٍ مُشيراً إلى حبيبته الحضريةِ التي ترتفعُ عن خشونَةِ حياةِ البدوِ:

حِرْمَيْهُ لَمْ يَكُنْ بِزَأْهَلُهَا
فَتَأَ وَلَمْ تَسْتَضِرِّمِ الْعَرْفَاجَا^٣

وفي موضع آخر يشير إلى أبي محبوبته وعلوِّ مكانتهِ، وامتلاكهِ للقصورِ والحجَّابِ والبوابينِ:

يَنْدُوْ عَنْهَا إِنْ تَطْلُبْتَهَا
أَبُّ لَهَا لَيْسِ بِوَهَّابٍ

يَحْمِي بِأَبْوَابِ وَحِجَّابِ
أَحْلَلَهَا قَصْرًا مَنِيعَ النَّرَى

وفي موضع آخر يكرّر نفسَ المعنى وكائنةً يزهو بأنَّ أباً محبوبته ملكٌ فيقولُ:

حَمَى الْمَلِكُ الْجَبَّارُ عَنِّي لِقاءَهَا
فَمِنْ دُونِهَا تُخْشَى الْمَتَالِفُ وَالْقَتْلُ^٤

وفي هذه المواقع الأخيرة يشير إلى مكانةِ أبيها التي وجد فيها مناسبةً للفخرِ، بالإضافة إلى كونه يؤكّدُ تشهيرهُ بها بتكرارهِ لذكرِ منصبِ أبيها ولنسبتها القرشي. يقولُ:

وَإِذَا مَا تَسْبَّبَتْهَا لَمْ تَجِدْهَا
فِي سَنَاءٍ مِنَ الْمَكَارِمِ دُونِ^٥

ثانياً: الاتجاه الحسي:

وترجعُ جذورُ هذا الاتجاه إلى العصرِ الجاهلي، فقد كان الغزلُ الجاهلي وصفاً جسدياً للمرأة ورسماً لإحساسِ الشعراءِ أمامِ هذه التماثيل البشرية، ينحوونَ أمامها خاشعينَ لبياضِ الحسدِ ونقائِ البشرةِ وصفاءِ الأسنانِ وطولِ الشَّعرِ وعنوبَةِ الرَّيقِ وارتفاعِ العنقِ وسوادِ العينينِ، والتفاتةِ الغزالِ،

١. المصدر نفسه، ١١٢/٥٨. وأوهما: نصوا.

٢. المصدر نفسه، ٥٦/٩.

٣. المصدر نفسه، ٧٣/٢٤. والفت: نبت بختبرِ حبه، وبؤكل في الجدب. استضرر منها: أوردهما.

٤. المصدر نفسه، ٩١/٤١.

٥. المصدر نفسه، ٩٩/٤٩.

٦. المصدر نفسه، ٦٩/٢١.

ودقةُ الخصرِ وثقلِ الأردافِ، ثم يعجبون بالترفِ والتعيم لنؤوم الضحى والمتطيبة، والكسولِ في دل وشنٌّ، ويُسكونون بهذا كله، اذا أتيح لهم اللقاءُ والنوالُ.

وقد تطورَ هذا الاتجاه في العصر الأموي وأصبح يجمعُ بين الغزلِ الصريحِ وغيرِ الصريحِ، وقد شاعَ هذا الغزل في مدن الحجاز، وخاصةً في مكة والمدينة و كان زعيمه في الأول عمر بن أبي ربيعة، ثم الأحوص، الذي كان هو وجماهيره أكثرَ فحشاً من عمر ورهطه، وكانوا يتغزلون في العربيات وغير العربيات من الإمام والجواري، وكان لعمَّ والفرزدقِ والعرجي مغامراتٍ وقصصٍ فاحشة في غزفهم.

وإذا نظرنا إلى نصيب شعر أبي دهبل من هذا الاتجاه، فستقعُ على بعض النماذج التي عمد فيها أبو دهبل إلى وصف مفاتن المرأة الجسدية ولكنَّه لم يبلغْ في وصفه مرتبة الفحشِ، ولم يوغُلْ في هذا التيار الحسي إيغالاً يجعلُنا نضمهُ إلى طائفة الشعراء الحسينين في الغزل، وكما سنت في إنَّ نماذج الغزلِ الحسي عنده نماذجُ رقيقةٍ مقبولةٍ تقتربُ بأبي دهبل من العذرين.

ف ERA يصفُ نصارَة وجه المرأة، فيقول:

لعزيزَةٍ مِنْ حَضْرِ مَوْتٍ
عَلَى مَحِيَا هَا النَّظَارَةِ^٣

أو يصفُ نعومةَ كفِّ المرأة، ورقَّةَ أناملِها المخضبةِ بالحناء، وحصرِها الناجل الذي يجولُ فيه الوشاحُ، وساقيها الممتلة التي يغصُّ بها الحجلُ وزندِها المفعِّ الذي لا يترك مجالاً لحركةِ الأسوارِ أو الدمالحِ، وما ترتديه هذه الحبيبةُ من حلليٍّ لها وسوسةٍ حينَ تمشي، فيقولُ:

وَكَفُّ كَهْدَابِ الدَّمَقْنِ لِطِيفَةِ
يَجْوُلُ وِشَاحَاهَا وَيَغْتَصُّ جِحْلَهَا
فَلَمَّا التَّقِيَّا لَجَلَّجَتْ فِي حَدِيثِهَا
تَحَشَّشُ بِالِّيْعَرَقِ زَحَلتْ بِهِ

ها دُوْسُ حِنَاءِ حَدِيثِ مُصَرَّحٍ
ويشبعُ منها وَقْفُ عَاجِ وَدُمْلُجُ
وَمِنْ آيَةِ الصَّرَمِ الْحَدِيثُ الْمُلْجَلُجُ
يَمَانِيَّةُ هَبَّتْ مِنَ اللَّيلِ سَحْسَحُ^٤

وفي موضع آخر نراهُ يصفُ ثياتها العذابَ وريقَها الباردَ ومعاصمها الممتلة وقوامها المعتدلَ في غير طولٍ أو قصرٍ، وروادَفها البارزةَ المليئةَ وبشرئتها البيضاءَ التي تفوقُ البدرَ ضياءً فيقولُ:

١. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، الغزل، ص ٣٠.

٢. بكار يوسف حسين، اتجاهات الغزل في القرآن الثاني المجري، ص ٢١.

٣. الديوان، ٤٩/٥. وحضر موت: تاجية واسعة في شرقى عدن بقرب البحر.

٤. المصدر نفسه، ٥٧/٩. والدوس: المراد به التزيين. مضرح: مصبوغ. بعنص: يعنى. الوقف: سوار من عاج. الدملج: حلبي تلبس في المعصم. العشرف: شجر ناعم إذا أصابته الريح كثراً اضطرابه واهتزازه ورطوبته ولبنه تشبه المرأة به. سحسج: باردة معنلة البرودة، وبقال: إنما ريح الجنة لا حر فيها ولا برد.

تَجْلُّو بِقَاهْ دَمْتِي وَرْقَاءَ عَنْ بَرِدٍ
 حُمَّ الْمُشَاعِرِ فِي أَطْرَافِهَا أَشَرُّ
 قَدْرَ النَّبَاتِ فَلَا طُولٌ وَلَا قِصْرٌ
 مِنْهَا رَوَادِفُ فَعَمَاتُ وَمَؤْتَزِرُ
 كَمَا يَجَازِبُ عُودَ الْقَيْنَةِ الْوَكَرُ
 فِي الْحَجَّ لِيَلَةَ إِحدَى عَشَرَةِ الْقَمَرِ^١
 يَبْضَأُ تَعْشُوْهَا الْأَبْصَارُ إِنْ بَرَزَتْ
 إِنْ هَبَّتِ الرِّيحُ حَنَّتْ فِي وَسَائِحَهَا
 إِذَا مَحَاسِنُهَا اغْتَالَتْ فَوَاصِلَهَا

وليس في شعر أبي دهيل ما يذهبُ أبعدُ من ذلك في الاتجاه الحسي فأقصى ما يجلدهُ هو وصف حسدي للمرأة يتناولُ نضارتها محياتها واعتداً قوامها وامتلاء رديفيها وساقيها وزنديها ودقة خصرها وكثرةِ جلدها، ومثلُ هذه الأوصاف تجعلُنا نتحرّجُ من وضعه في قائمة الشعراء الحسينيين، الذين يخدشون الحياة أحياناً بأوصافهم الماحنة، وغمّاماتهم الغزلية مثل عمر بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي وغيرهم، بل إنَّ أبي دهيل ليرقُّ أحياناً في وصف المرأة فلا يتناولُ أعضاء جسدها بالوصفِ فحسب وإنما يصفُ سحرها ودلائلها وكلامها المعسول الذي يتتساقطُ الرُّطبُ من التخييل:

وَتَرَى لَهَا دَلَّا إِذَا نَطَقَتْ
 تَرَكَتْ بَنَاتُ فَوَادِهِ صُغْرَا

كَسَاقُطِ الرَّطْبِ الْجَنِّيِّ مِنْ
 الْأَقْنَاءِ لَا تَشْرُّا وَلَا تَنْزِرَا^٢

بل إنه أحياناً يخاطبُ حبيبته واصفاً إياها وصفاً معنوياً مجرّداً ويعتبرها أحسن الناسِ طرراً فيقول:

يَا أَحْسَنَ النَّاسِ لَوْلَا أَنْ قَاتَلَهَا
 قَدْمَاهُ لَمْ يَتَغَيِّرْ مِيسُورَهَا عَسْرُ^٣

وذلك كله هو ما يجعلُنا نتحرّجُ من وضع أبي دهيل في قائمة شعراء الغزل الحسيّ، وسوف نعودُ إلى مناقشة ذلك بعد الفراغ من بيان الاتجاه العذري في غزلِ أبي دهيل.

ثالثاً: الاتجاه العذري:

شاعر الغزل العذري العفيفُ في العصر الأموي وعرفهُ أكثرُ من قبيلةٍ ويختلفُ المؤرّخون في تسمية هذا الغزل فمنهم من يفضلُ أنْ يسميهُ بـغزل المدرسة البدوية التي تعتمدُ في الغالب على الوفاء واليأسِ

١. المصدر نفسه، ٤٣ / ٩٤.

٢. المصدر نفسه، ٥٦ / ١١٠. الصّعْر: داء يأخذ البعير فيلوى منه عنقه ويعبله. الإناء: جمع قنو، وهو العذق بما فيه من الرطب.

٣. المصدر نفسه، ٤٣ / ٩٢.

٤. يكار يوسف حسين، اتجاهات الغزل في القرآن الثاني المجري، ص ٢٣.

والأسى في الحب^١، وعلى كل حال فهذه المدرسة تتصف بوضوح الحب والحرقة والألم وصدق العواطف ونبليها^٢ ومن ممثلي هذه المدرسة الجنون وقيس بن ذريح وجحيل وكثير عزة، وتوبة بن الحمير ذو الرمة وعبد الله بن الدمعينية، الذي كان يمثل الغزل البدوي في العصر الأموي ولكنه لم يبالغ كما بالغت مدرسة جحيل ولم يسرف في هواه، فلم يهمن في الأودية ولم يتبع الطباء، كما فعل قيس بن الملوح، حتى بلغ أمنيته وتزوج من حبيبه أميمة.^٣

ومعظم مؤرخي الأدب العربي لا يوردون اسم أبي دهبل ضمن هذه الطائفة من الشعراء، إلا أننا سننهم بمظاهر الاتجاه العذري لديه وسننظر في غزله بشيء من التفصيل لنتعرف مكانه الحقيقي بين شعراء الغزل ومدارسه. وحينما نقول الشعر العذري نقصد ذلك اللون من الغزل الذي نشأ عن الحب العفيف الذي اشتهرت به قبيلة عذرة وهي قبيلة عرف فيها ذلك اللون من العاطفة، وتناقل الرواة أخبار العشاق منها، ولذلك نسبوا كل عشق عفيف إليها، وأصبحت رمزاً لاتجاه جديد في الوجدان العربي له مبادئ وخصائصه^٤. وأول ما ييلو من هذه الخصائص الإيمان بالعفاف إيماناً يجعل منه روح ذلك الحب، ومن هنا لم يكن لذلك الحب من غرض حسي، بل كانت غايته أن يحظى الحب برؤية محبوبه، أو رؤية طيفه في أحلامه أو يتمنّى لقاءه ولو بعد قيام الساعة. ومن خصائص ذلك الحب، كذلك، أن يكون الحب أرفع درجة من الحب، وأن يقف الحب دائمًا موقف النلة، وأن يرضى بالحرمان حظاً له في الحياة.^٥

وإذا عدنا إلى أبي دهبل فستجد أن معظم هذه الخصائص يتمثل في غزله، فيصور ألم الشوق وما يعانيه العاشق من حرارة الفراق. يقول:

وما كل من يلحني محبباً له عقل هواي وإن خوافت عن حبها شعل ^٦	لا لا تقل مهلاً فقد ذهب المهل لقد كان في حولين حالاً ولم أزر
--	---

ويصور في موضع آخر كآبةً وما يضطرم في أضلاعه من نار الهوى وما يذرفه من دموع، فيقول:

١. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، الغزل، ص ٣٦.

٢. بكار يوسف حسين، اتجاهات الغزل في القرآن الثاني المجري، ص ٢٤.

٣. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، الغزل، ص ٤٢.

٤. عبد الواحد مصفي، دراسة الحب في الأدب العربي، ص ٢٦.

٥. المصدر نفسه، ص ٢٧.

٦. الديوان، ٩٩/٤٩.

خلالَ ضُلُوعِي حِمْرَةٌ تَوَهَّجُ
وطَوْرًا إِذَا مَالَجَ بِي الْخَزْنُ أَشْجَعُ
وَهُوَ يَشْكُو النَّوْى وَالبَيْنَ شَكْوِي مُرَّةً بَلَغَ فِيهَا أَنْ أَحَدَ يَدْعُو عَلَى الْبَيْنِ بِالْوَيْلِ وَالْمَلَكِ، فَهُوَ الَّذِي
حِرَمَهُ لِقَاءَ الْأَحَيَّةِ:

أَمَا لِلنَّوْى مِنْ وَنِيَّةٍ فَتَرِيحُ
فَهِلْ أَرِينَ الْبَيْنَ وَهُوَ طَلِيجُ
أَفِي كُلِّ عَامٍ غَرَبَةٌ وَنَزُوحٌ
لَقَدْ طَلَحَ الْبَيْنُ الْمُشْتُ رَكَائِي
وَفِي مَوْضِعٍ آخَرَ يَصْوِرُ مَا حَلَّ بِهِ مِنْ جَرَاءِ الْحَبِّ:
أَبْقَتْ شَجَّيَ لَكَ لَا يَنْسِي وَقَارَحةً
وَإِذَا مَا حَيَلَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ حَبِيبَتِهِ، فَانَّ أَقْصَى مَا يَرِيدُهُ هُوَ أَنْ يَرَاهَا وَيَتَكَلَّمُ مَعَهَا، يَقُولُ:
أَلَيْسَ عَظِيمًا أَنْ نَكُونَ بِيَلَدٍ
وَإِذَا كَانَتِ الشَّكْوَى الْمَرَّةُ هِيَ دَأْبُ الْعَنْزَرِيْنِ، وَإِذَا كَانَ عَدْمُ الْبَذْلِ لَا يَرِيْدُهُمْ إِلَّا عِشْقًاً وَصَبَابَا،
فَإِنَّ هَذَا يَنْطَبِقُ عَلَى أَبِي دَهِيلَ كَمَا يَدْلِلُ عَلَى ذَلِكَ قَوْلُهُ:

فَوَاكِبْدِي إِنِّي شَهِرْتُ بِجَبَّهَا
وَيَا عَجَبًا إِنِّي أَكَاتِمُ جَبَّهَا
وَفَوَاكِبْدِي إِذَا لَيْسَ لِي مِنْكُ مَجْلِسٌ
رَأَيْتُكَ تَرَدَادِيْنَ لِلصَّبَّ غِلَاظَةً
وَإِذَا كَتَّا قَدْ رَأَيْنَا أَنَّ الْوَحْدَانِيَّةَ هِيَ أَهْمُّ خَصَائِصِ غَزَلِ الْعَنْزَرِيْنِ فَإِنَّ هَذَا يَتَحَقَّقُ فِي غَزَلِ أَبِي
دهِيلِ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ كثرةِ أَسْمَاءِ النِّسَاءِ الَّتِي تَرَدُّ فِي غَزَلِهِ وَلَمْ تَكُنْ هَذِهِ الْكثرةُ الْحَقِيقِيَّةُ مَعْبُرًا عَنْ غَلُوْهِ
فِي الْحَبِّ وَعَدْمِ إِخْلَاصِهِ لِحُبُوبِيَّةِ وَاحِدَةٍ، وَقَدْ عَلَلَ ابْنُ رَشِيقٍ ذَلِكَ بِقَوْلِهِ: "إِنَّ لِلشَّعَرَاءِ أَسْمَاءً تَحْفُّ عَلَى

١. المصدر نفسه، ٥٣/٩.

٢. المصدر نفسه، ٧٦/٢٨.

٣. المصدر نفسه، ٩٣/٤٣.

٤. المصدر نفسه، ١١٣/٥٨. وَنَأَوْ: مَقْبِمٌ.

٥. المصدر نفسه، ٩٩/٤٩ . ١٠٠ -

٦. المصدر نفسه، ١٠١/٥٠.

أَسْتِنْتُهُمْ وَأَفْرَاهُمْ فَهُمْ كثِيرًا مَا يَأْتُونَ بِهَا زُورًا...^١ وَيَدُلُّنَا عَلَى هَذِهِ الْوَحْدَانِيَّةِ شِعْرًا أَيْ دَهْبِلْ نَفْسِهِ، وَقَصْتُهُ مَعَ مَحْبُوبِتِهِ عُمْرَةِ الْجَمْحِيَّةِ، الَّتِي ظَلَّ مُخْلِصًا لَهَا وَفِيهَا لَحْبَهَا^٢ فَهُوَ يَخَاطِبُهَا قَائِلاً:

أَقْسَمْتُ مَا أَحْبَبْتُ حَبَّكُمْ لَا تِبْيَّنَ خُلْقَتْ وَلَا بِكْرًا^٣

وَهُوَ يَخَاطِبُهَا فِي مَوْضِعٍ آخَرَ بِأَنَّهَا أَحْسَنُ النَّاسِ:

يَا أَحْسَنَ النَّاسِ لَوْلَا أَنْ قَائِلَهَا قِدْمًا بَعْنَ يَيْتَغِي مَيْسُورَهَا عِسْرٌ^٤

أَمَا التَّذَلُّلُ لِلْحَبَّيَّةِ وَالْإِحْسَاسُ بِأَنَّهَا أَعْلَى دَرْجَةٍ وَمَرْتَبَةٍ مِنَ الْحُبُّ فَهَذَا أَمْرٌ نَلَمْسَهُ أَيْضًا فِي شِعْرِ أَيْ دَهْبِلٍ، فَهُوَ لَا يَسْتَكْفِفُ أَنْ يَكُونَ عَبْدًا لِحَبَّيَّتِهِ حَتَّى يَدْنُو مِنْهَا وَيَصْبِحَ قَرِيبًا مِنْهَا عَلَى أَيْدِي صُورَةِ:

يَا لَيْتَ أَنِّي بِأَثُوَارِي وَرَاحْلِي عَبْدٌ لِأَهْلِكِهِ هَذَا الشَّهْرُ مُؤْتَحِرٌ^٥

وَفِي مَوْضِعٍ آخَرَ يَيلُو ضُعْفُ الشَّاعِرِ أَمَامَ مَحْبُوبِتِهِ، الْأَمْرُ الَّذِي نَرَاهُ لَدِي الْعَذْرَيْنِ جَمِيعًا، فَإِذَا كَانَتْ مَحْبُوبُتِهِ تَقْضِي عَلَيْهِ وَتَتَحَكَّمُ فِيهِ، فَهُوَ لَا يَسْتَطِعُ أَنْ يَفْعُلَ ذَلِكَ فِيهَا، فَمَا هُوَ إِلَّا مَلْوُكٌ لَهَا وَمَا هِيَ إِلَّا مَالِكَةُ لَهُ:

تَقْضِي عَلَيَّ وَلَا أَقْضِي عَلَيْكَ كَمَا
إِنْ كَانَ ذَا قَدْرٍ يَعْطِيكَ نَافِلَةً
يَقْضِي الْمَلِكُ عَلَى الْمَلْوُكِ يَقْتَسِرُ
مِنْهَا وَيَخْرُمُنَا مَا أَنْصَفَ الْقَدْرُ^٦

وَلَعِلَّ هَذِهِ الْمَبَالَعَةُ فِي التَّذَلُّلِ لِلْمَحْبُوبَيَّةِ وَالْمَخْصُوصَيَّةِ لَهَا مِنَ الْأَسْبَابِ الَّتِي أَدَدَتْ إِلَى مَهَا جَهَةِ الغَزْلِ الْعَذْرَيِّ لَدِي بَعْضِ الْبَاحِثِينِ الْمُعَاصرِينَ، إِذَا يَقُولُ الْعَقَادُ: «هُنَاكَ مَدْرَسَةٌ تُجْعَلُ (الرِّفَقَةِ) وَالْمَبَالَعَةُ فِيهَا مَقِيَّاً لِلْغَزْلِ وَالْمُتَغَزِّلِينَ، فَالَّذِي يَجْعَلُ قَلْبَهُ مَوْطَنًا لِقَدْمِ مَحْبُوبِهِ أَغْزَلُ مِمَّنْ يَجْعَلُ خَدَّهُ لَيْسَ إِلَّا - مَوْطَنًا

١. ابن رشيق، العمدة، ص ١٢١ - ١٢٢.

٢. وَلَا يَنْقَضُ ذَلِكَ مَعَ حَبِّهِ لِعَانِكَةِ بَنْتِ مَعَاوِيَةِ أَوْ إِعْجَابِهِ بِجَمِيلِهَا، فَظَرْفُ حَبِّهِ لِعَانِكَةِ وَتَشَبِّهِهَا بِهَا ظَرْفُ خَاصَّةٍ وَمَعْفَدَةٍ وَلَمْ تَكُنْ تَسْمِحْ بِإِلْيَاجِحَةِ ذَلِكَ الْحُبِّ وَمِنْ هَنَا فَهَذِهِ التَّجَرِيدَةُ لَا تَنْدِحُ فِي وَحْدَانِيَّةِ الْحُبِّ عَنْ أَيْ دَهْبِلٍ، وَعَلَى كُلِّ حَالٍ، فَمَا يَرِدُ هَذَا الْبَحْثُ أَنْ يَنْتَهِ، هُوَ أَنْ أَبَا دَهْبِلَ لَمْ يَكُنْ عَذْرَيَا حَالَصَا عَلَى نَحْوِ مَا كَانَ مِنَ الْمَحْنُونِ وَجَمِيلِهِمَا، وَلَكِنَّ الْأَنْجَاهِ الْعَذْرَيِّ كَانَ أَحَدُ الْأَبْعَادِ الرَّئِيْسِيَّةِ فِي حَبِّهِ وَبِالْتَّالِي فِي غَزْلِهِ وَبِزِيدِ مِنْ تَعْقِدِ الْمَوْقَفِ أَنَّا نَجْهَلُ مَصْبِرِ عَلَاقَتِهِ مَحْبُوبِتِهِ (عُمْرَة) وَلَا نَعْرِفُ عَنْ حَيَاةِمَا شَبَّنَا ذَا بَالَ، كَمَا أَنَّا إِذَا أَحْذَنَا "الْعَذْرَيَّةَ" بِوَصْفِهَا أَسْلُوبًا فِي الغَزْلِ اسْتَطَعْنَا أَنْ نَلْمِسَ مَدِي عَذْرَيَّةِ أَيْ دَهْبِلٍ كَمَا يَعْكِسُهَا شِعْرُهُ

٣. الديوان، ٥٦ / ١١٠.

٤. المصدر نفسه، ٤٣ / ٩٢.

٥. المصدر نفسه، ٤٣ / ٩٣.

٦. المصدر نفسه، ٤٣ / ٩٤. وَفِي الشَّطْرِ الْأَوَّلِ مِنَ الْبَيْتِ الْأَوَّلِ النَّفَاتُ مِنَ الْغَيْبَةِ إِلَى الْحَطَابِ.

لقدمه، والذي يسكي الليل والنهار أغزلُ مِنْ يسكي الليل ويُفكِّفْ دَمْعَةً بالنهار والذي يتخلل ويُتَضَرَّعُ أغزلُ من الذي يثُورُ ويُتَبرَّعُ، والذي يشبهُ المرأةَ في كلامِه معها هو على مذهبِهم أصلحُ الرجال لعشيق النساء، وهذا الرأي من سخفي الضعف والاضمحلال الذي ابتنى به الشرقيون في زمان الأزمان^١.

على كلّ حالٍ، فإنَّ شاعرنا أبا دهبل لا يبالغُ كثيراً في هذا الإيجاه المتذلل، فهو مجرَّد عاشقٌ مخلصٌ يتأنِّمُ من المحرِّ والفرق، ويظلّ طولَ اللَّيلِ مُسْهَداً يسكي حيناً ويرجُو لقاءً محوبته حيناً، ويحسُّ بطولِ اللَّيلِ ووطأته حيناً ثالثاً. يقول:

تطاوَلَ هذا اللَّيلُ ما يتسلَّجُ
وأعْيَتْ غواشِي عَبْرِي ما تُفَرِّجُ^٢

وكذلك قوله:

طالَ ليلي و بتُّ كالمحنونِ
واعتربني المهمومُ بالماطرونِ^٣

إنَّ أبا دهبل لا يبلغُ الدرجة التي يجعلُ فيها خدئه موطئاً لقدمِ الحبيبة، ولكنه مع ذلك عاشقٌ عندي مخلصٌ لحببته، وهو لا يتطرَّفُ في عنديريه إلى درجة الموت والفناء في الحبوبة، كما أنه لا يتنتَّه عن مطالبِ الحسد والغراائز الحسية على نحو ما شاعَ عن الغربيين عن طريق الخطأ، والرأي الصحيح أنَّ الحبَّ العندي لا ينتكِر للحاجة الجسمية أو الجسدية، ولكنَّه يجعلُها عنصراً ثانوياً يدخلُ بعدَ تمكنِ الأنفة،وها هو جميلُ رائدِ المدرسة العندي - جميل بشينة - يتمنى أنْ يلتقي بحبيبته فيبيتَ معها يجدُ ثناها تارةً ويقبلُها أخرى.

فيالتَّ شعرِي هل أبَيَّنَ ليلَةً
كليلتنا حتَّى يُرى ساطعُ الفجرِ
تجود علينا بالحدِيثِ، وتارةً
تجود علينا بالرّضابِ من الشَّغَرِ

وكذلك فليس من الغريب أنْ يجدَ أبا دهبل قد جمع بين الإيجاه العندي وبين بعض الملامح الحسية التي رأيناها في الصفحات السابقة، خاصة في وصفه لمفاتنِ المرأةِ الجسدية، ولكنَّ هذه الملامح الحسية ضئيلةٌ بالقياسِ للإيجاه العندي في غزلِ أبا دهبل، فالإيجاه العندي هو الغالبُ في شعره، انظر إليه يزورُ حبيبته فلا يقرُّها أو يلمسُها بل يرتبك ويضطربُ ويحصرُ لسانه ويرتجُّ عليه، ويغلبُ عليه الحزنُ فيظلُّ يخططُ في ظهرِ الحصيرِ وهو بين يدي حبيبته لا يدرِي ما يقولُ:

١. عباس محمود العقاد، جميل بشينة، ص ٥٧.

٢. الديوان، ٥٢/٩.

٣. المصدر نفسه، ٦٨/٢١. والماطرون: موضع بالشام قرب دمشق.

٤. الديوان، ص ١٦٥.

وَكَنْتِ إِذَا مَا زَرْتَهَا لَا أَعْرِجُ
وَفِي الْقَوْلِ مُسْتَنٌ كَثِيرٌ وَمَخْرُجٌ
أَسْيَرٌ يَخَافُ الْقَتْلَ وَهَانُ مُلْفَجٌ
وَانظُرْ إِلَى حِيرَتِهِ فِي مَوْضِعِ آخَرَ حِينَ يَسْأَلُ أَحَدَ الْغَلَامِنَ عَنْ أَهْلِ حِبِّيَّتِهِ، فَلَا يَجِدُ مِنْ ذَلِكَ الْعَلَامَ
جَوَابًا شَافِيًّا، بَلْ لَا يَعْرِفُ بِمَاذَا أَجَابَ الْغَلَامُ، وَقَدْ كَادَ الْغَلَامُ أَنْ يَسْتَخْفَ بالشَّاعِرِ لَوْلَا أَنْ
رَأَى اضطِرَابَهُ وَلَمْسَ شَدِيدَ اشْتِيَاقَهُ وَعَظِيمَ حِيرَتِهِ:

مِنْ غَلَامٍ حَكْمَى أَصْلَا
حَضَنَا أُوغَرَيْهُ قَالَ هَلا
قَالَ حَوْبَا ثُمَّ وَلَى عَجَلاً
أَئْعَمْ مَا قَالَ لِي أَمْ قَالَ لَا
زَادَتِ الْقُلُوبُ الْمُعْنَى خَبَلاً

وَأَنَّى لَمْزُونُ عَشِيشَةَ زُرْتَهَا
وَأَعْيَا عَلَى الْقَوْلِ وَالْقَوْلُ وَاسِعٌ
أَخْطَطْ فِي ظَهَرِ الْحَصِيرِ كَانَنِي

عَجَبٌ مَا عَجَبٌ أَعْجَبَنِي
قُلْتُ حَدَثَ عَنْ أَنَّاسٍ نَزَلُوا
قُلْتُ بَيْنَ مَا هَلَّ هَلْ نَزَلُوا
لَسْتُ أَدْرِي حِينَ وَلَّيْ عَجَلاً
قَلَتُ هَذِي لِغَةُ أَنْكَرُهَا

وَمَمَا يُؤْكِدُ أَنَّ التَّرْعِيْعَ الْحَسِيْنَيَّةَ عِنْدَ أَيِّ دَهْبَلٍ لَمْ تَكُنْ إِلَّا أَمْرًا ثَانِيًّا وَأَنَّ الطَّابِعَ الْعَدْرِيَّ هُوَ الْعَالَمُ
عَلَيْهِ، مَا نَرَاهُ مِنْ حَدِيثٍ أَيِّ دَهْبَلٍ عَنْ أَثْرِ النَّظَرِ فِي جَلْبِ الْعُشُقِ، وَهُوَ حَدِيثٌ يَرِدُ كَثِيرًا لِدِي
الْعَدْرِيِّينَ الَّذِينَ غَالِبًا مَا كَانُوا يَعْبُرُونَ عَنْ وَقْوَعِ الْحُبِّ مِنْ أُولَى نَظَرَةٍ وَيَعْبُرُ أَبُو دَهْبَلٍ عَنْ ذَلِكَ فِي قَوْلِهِ:

وَأَبْصَرْتُ مَا مَرَّتْ بِهِ يَوْمَ يَأْجُجُ
ظَبَاءُ وَمَا كَانَتْ بِهِ الْعِيْرُ يُحْدِجُ
فَإِنَّكَ عَيْنٌ قَدْ أَهْبَتِ بِصَاحِبِ
حَبِّ لَهُ فِي الصَّمِيرِ حُبٌّ مُولُجٌ
وَيَقُولُ فِي مَوْضِعِ آخَرَ:

فَكَانَ حَظْلُكَ مِنْهَا نَظَرَةً طَرَقَتْ
بَلْ نَرَاهُ يَجْعَلُ النَّظَرَ سَبِيلًا مِبَاشِرًا فِي الْحُبِّ وَفِي آلَامِ الشَّوْقِ وَبِدَائِيَّةِ كُلِّ هَذِهِ الْمُتَابِ وَالآلَامِ الَّتِي
يَحْسَسُهَا الْعَاشِقُ:

وَمَا نَظَرْتُ وَمَا أَلْفَيْتُ مِنْ أَحَدٍ

يَعْتَادُهُ الشَّوْقُ إِلَّا بِدُؤُهِ النَّظَرُ^٤

١. المصدر نفسه، ٥٦/٩. والمعنى: الطريق المسلوك. الملفج: الفغير المحتاج.

٢. المصدر نفسه، ٦٤/١٧. أصلًا: صار ذا اصل. حضن: جبل ينحد.

٣. المصدر نفسه، ٥٣/٩. ويأجوج: مكان على ثمانية أميال من مكة.

٤. المصدر نفسه، ٩٣/٤٣.

٥. المصدر نفسه، ٩٣/٤٣.

وعتابُ الحبيب للحبيبة أو العكس، من الموضوعات التي تحدث بين الحبين الخالص ولذلك فهي كثيرة الدوران في شعر العذريين، وأبو دهيل واحدٌ من هؤلاء الذين أفردوا للغزل جانبًا من غزلهم، يقول مُعاتبًا حبيبته التي ابدلته عداوةً بحبٍ وأقرتْ أعينَ الحسَّادِ والعَدَال فـ:

أَبْعَدَ الْذِي فَدَلَّجَ تَخْدِيَنِي
وَشَفَعَتْ مِنْ يَنْعِي عَلَى وَلَمْ أَكُنْ
فَقَالَتْ وَمَا هَمْتُ بِرَجْعٍ جَوَابِنَا
فَقَلَّتْ لَهَا مَا كَنْتُ أَوْلَ ذِي هُوَ
وَيَقُولُ فِي مَوْضِعٍ آخَرَ شَاكِي صَدُودَ الْحَبِيبَةِ وَإِلْحَافَ مَوَاعِيدهَا:
عَدُّوا وَقَدْ جَرَعْتِي السَّمَّ مُنْقَعِّا
لِأَرْجَعَ مِنْ يَنْعِي عَلَيْكَ مُشْفَعًا
بَلْ أَنْتَ أَبْيَتَ الدَّهْرَ إِلَّا تَضَرُّعًا
تَحْمَلَ حَمْلًا فَظَادِحًا قَوْجَعًا^١

رَدَدْتَ فَوَادًا قَدْ تَوَلَّيْتِي بِهِ الْهَوَى
وَلَكِنْ خَلَعْتِ الْقَلْبَ بِالْوَعْدِ وَالْمُنْتَى
أَتَنْسِيْنَ أَيَامِي بِرَبِّكَ مُدْنَفًا
وَلَيْسَ صَدِيقٌ يَرْتَضِي لِوَصِيَّةٍ
وَأَكْبَرُ هُمْيَ أَنْ أَرَى لَكَ مُرْسَلًا^٢

وفي موضع آخر يتعدد إلى حبيبته عمرةً ويرجوها أن تبني عن عزمها من هجره:

يَا عَمْرُو حَمْ فَرَاقُكُمْ عَمْرًا
وَعَزَّمْتِ مِنَ النَّايِ وَالْمَحْرَا
يَخْمِي النَّمَارَ وَيَكْرُمُ الصَّهْرَا^٣

وإذا كان الشعراءُ الحسينيون قد اهتموا بمحسدة المرأة ومقارتها وسرد القصص الغرامية والمعامرات العاطفية، فإنَّ الشعراء العذرييون يهتمون أكثرَ من ذلك بتصويرِ عواطفِ المرأة ومشاعرها وأحوالها من ألمِ الشوقِ وخوفِ الفراقِ، أو من ذلٌّ وتمتُّعٌ وصدٌّ وهجران، وقد صورَ أبو دهيل هذه الأحساسِ وبرع فيها، يقول مصوّرًا حال المحبوبة وقد أزعجها بِأَرْجِيلِ حبيبها، فاستطارَتْ لَهَا وهطلَتْ دموعُها وارتسمَ الحزنُ على أساريرها:

سَمِعْتَ بِرَحْلَةِ عَاشِقٍ
تَذَرِي الدُّمُوعَ غَزِيرَةً

صَبَّ فَقَامَتْ مُسْطَارَةً
سُقِيَا لِوْجَهِكَ خَيْرَ حَارَةً

١. المصدر نفسه، ٨٣/٣٨.

٢. المصدر نفسه، ١٠٠/٥٠ - ١٠١. لا ترقا: لا يجف دمعها.

٣. المصدر نفسه، ١٠٩/٥٦.

في الطّيف منها والإشارة^١

ولقد بدا لي حُزْنَهَا

وهو يصف ارتباكها واضطرابها حتى تتلجلج وفي فمها الحروف والكلمات:

فَلِمَّا التقينا لَجْلَاجَتْ فِي حَدِيشَهَا
وَمِنْ آيَةِ الصَّرْمِ الْحَدِيثُ الْمَلْجَلْجُ^٢

بل إن المرأة لتغلبها عواطفها فتبادر بالتعرض لمحبوبها:

وَقَالَتْ لِتَرْبِيهَا عَلَيْيِ تَوْقِفًا^٣

أشارت بمدراءها وإياي حاولت

أو تبعث بين يتوسط لها لدى محبوبها عليه يلين أو يرق لها:

خَبْرِيهِ بِاللَّهِ هُوَ فَاسْتَمْعِي

اذهي بالله فهو فاستمعي

قَدْ وَصَلَنَاهُ فَمَا وَصَلَّا

وسليه فيما يصرمنا

دَأْبَ صَحْرِ تَبْغِي الْعَلَلَا^٤

وتختئن حين لنت له

وهي اذا عزمت على الرحيل تطلب من محبوبها أن يكون معها يشيعها ويخفف عنها ألم الفراق:

تَقْلِمْ فَشِيعَنَا إِلَى صَحْوَةِ الْغَدِ^٥

فوا نديمي أن لم أُعْجِزْ أَذْ قَوْلَ لِي

فإذا لم يكن بذم الفراق فهي لا تملك إلا الدموع تعبّر بها عن حزنها وألمها:

ثُمَّ فَارْقَتْهَا عَلَى خَيْرِ ما كَانَ

قَرِينٌ مُفَارِقاً لِقَرِينٍ

فبكْتْ خَشِيشَةَ التَّفَرُّقِ لِلبيِّنِ

بُكَاءَ الْحَزِينِ نَحْوَ الْحَزِينِ^٦

وقد تكون الحبوبة متسللةً متمنعة، تصد حبيبها وتقسو عليه فلا تنصل لشكواه وتتذكر لعهوده

وذكراه:

وَإِنَّمَا قَلْبُهَا لِلْمَشْتَكِي حَجَرُ

وَإِنَّمَا دُلُّهَا سَحْرُ لَطَالِبَهُ

وَقَدْ يَدُومُ لِعَهْدِ الْخِلْلَةِ الذِّكْرُ^٧

هل تذكرين كما لم أنسَ عهداً كُمْ

بل إنها قد تدخل عليه بحرث موعد يراها فيه:

١. المصدر نفسه، ٤٩/٥.

٢. المصدر نفسه، ٥٧/٩.

٣. المصدر نفسه، ٧٥/٢٧.

٤. المصدر نفسه، ٩/٤٦ - ٩٨.

٥. المصدر نفسه، ١١٥/٥٩.

٦. المصدر نفسه، ٧١/٢١.

٧. المصدر نفسه، ٩٢/٤٣.

أكنتِ أَجَلَّ مَنْ كَانَتْ مَوَاعِدُهُ
تأتي إلى أَجْلٍ يُرْجَى وَيُنْتَظَرُ؟^١

كلُّ هذه الموضوعات التي تصور مشاعر المرأة وأحساسها وأحوالها العاطفية، صورُها أبو دهبل من وجهة نظر عذرية، وهذا كلُّه تدعيم لما سبق أن قلناه، من أنَّ الجانب العذري عند أبي دهبل طغى على الجانبين الحسي والتَّقليدي في غزله.

وإذا كُنَّا قد رأينا بعض مظاهر الغزل التَّقليدي عند أبي دهبل، فما ذلك إلَّا لأنَّ عصرَ الأمويين يمكن اعتباره عمومًا استمرارًا للتقاليد التي رسختْ دعائِمُها مِنْ قَبْلُ، ومع ذلك فقد ثَمَّتْ في هذا العصر بعض البراعم الجديدة التي كانتْ من قَبْلُ في الطور الجثني.^٢

أمَّا ما رأيَناه من بعض مظاهر الغزل الحسي عند أبي دهبل، فهي إلى جانب قِلْتِها تخلو من الفحش، ومتى يخندشُ الحياة، وينسجمُ مع الاتجاه الرئيسي في شعره، وهو الغزل العذري وينوبُ فيه، ولذلك لا نرى مبرراتٍ بعض الكتاب الذين أدرجوه ضمن الاتجاه الحسي، وضمن أتباع عمر بن أبي ربيعة أو ضمن أتباع المدرسة الحضيرية في الحجاز والشام على نحو ما ذهب مؤلفو كتاب الغزل، الذين أدرجوا أبا دهبل ضمن هذه المدرسة الحسية. وقد استعرضنا شعره فوجدنا فيه وجداً وشكوى وبكاءً وحرقةً وعهوداً يقطعُها وأيماناً يقسمُ بها أنه مخلصٌ وأنه وفي، وهو مع ذلك ينتقل مِنْ امرأة إلى أخرى.^٣ ولعل مؤلفي هذا الكتاب، جروا في رأيهم على ماسبق أن ذكره المستشرق الروسي أغناطيوس كراتشکوفسکي عن أبي دهبل، حيث جعله مع الأحوص والعرجي، من أتباع شعر اللِّذَّة المكشوفة التي ترضي النفسَ عادةً والذي ينحدر على الدوام مشرقاً.^٤

والحقيقة أنَّ حكم كراتشکوفسکي هذا تقصصُ الدقة، ويكشفُ عن عدم اطلاع ذلك المستشرق على غزل أبي دهبل إطلاعاً كافياً، فلو أنه فعلَ لكان قد لمسَ فيه ما ينقضُ ذلك الحكم، وما يجعلُ أبا دهبل لصيقاً بالعذريين أكثرَ مِنْ بالحسينين، كما أنَّ ذلك المستشرق يجعلُ من أبي دهبل والأحوص والعرجي طبقةً أدنى من طبقة عمر بن أبي ربيعة^٥، ولكنَّ هذا حكم نceğiقي ليس هنا مكان مناقشته، بل سنؤجل مناقشته إلى بحث آخر.

١. المصدر نفسه، ٩٣/٤٣.

٢. كراتشکوفسکي؛ دراسات في تاريخ الأدب العربي «منتخبات»، ص ١٦.

٣. مجموعة من أدباء الأقطار العربية، الغزل، ص ٧٩.

٤. كراتشکوفسکي؛ دراسات في تاريخ الأدب العربي «منتخبات»، ص ١٨٧.

٥. الديوان، ص ١٨٧.

إنَّ شعراً الغزل الحسي لا يأبهونَ دائمًا بسوءِ العاقبة ولا يخسرونَ يومَ الحسابِ، فهم سادرونَ دائمًا في عوالمِفهم جامعونَ في مشاعرهم، ولم يكنْ كذلكُ أبو دهبل الذي تعلَّمَ تقواهُ وتحملَه يرُدُّ عن نفسه الغواني اللاتي يطلبُنَّ هواه ويسعنُنَّ إلى حبه:

في طلاب الهوى لساناً صناعاً لَمْ يرِدْ قَطُّ للغوانِي أَبْعَا عدِ القَطْفِ لَا تُرِيدُ اقْلَاعاً ^١	لَقِيتِي عن الْحَجُونِ فَتَحَتِ قُلْتُ شِيخَ كَمَا تَرِينَ كَبِيرَ إِنَّمَا حِثُّ هارِبًا مِنْ ذُنوبِ
---	---

في هذه المقطوعة يعبر الشاعر عن ترددِه بين الإستجابة للحسنِ وجمالِ الحسان والغوانِي من جهة، وبين استجابته للوازعِ الديني وللتقوى من جهة أخرى، فهذه الفتاة التي لقيته يمكنَ يقالَ له الحجون بالقرب من مكة أثارت شوقة ورغبتِه في الإسلام للهوى وفي إطلاق لسانه بالشعر عبرا عن هواه وشغفه بها، لكنَّ الشاعر يؤكدُ في البيت الثاني أنه قد ولَّ زمان الصبا والهوى، فيقهر رغبة العشق وقولِ الشعر في داخله، ويتصدى للفتاة، ويقول لها: إنِّي يا بنتي شيخ كبير ولم أحضر هنا لاتباع الحسنات والغوانِي أو البحث عن الحميلات اللاتي يحضرن إلى مكة للحج والعمرَة^٢، بل إنه حضر إلى «الحجون» بالقرب من مكة لا شيء إلا لكي يهرب من ذنبه الكثيرة التي لا عدد لها، وعسى ربه أن يتوب عليه وأن يهديه سواء السبيل.

والتأثيرُ المعقولُ لموقفِ أبي دهبل إزاء هذه الغانية الصناع الطروب هو أنَّ الشاعر سلكَ «هنا، سبيل غيره من الشعراء في تأكيدِ أنَّ الحالَ التي يمرُّ بها لا تسمح له بمحاكاة الشبان في أعمالِهم، فقد رجع إلى صوابِه واستقالَ من أعمالِه السالفة ورجع إلى سواءِ السبيل وتركِ الهوى والتزوّات.

أهم النتائج:

١. كان أبو دهبل شاعرًا غرلاً يجمع في غزله بين أكثر أنواع الغزل، ولكنَّ الجانب العذري، أو قلَّ الجانب المعنوي، في الغزل كان يغلب على شعره، بحيث غطى على الأنواع الأخرى فبدت باهنة الألوان أو قليلة الحضور، وليس من الغريب أنْ يجد أبو دهبل قد جمع بين الاتجاه العذري وبين بعض الملامح الحسية، فقد فعل ذلك شعراً عذريون كجميل بشينة.

١. المصدر نفسه، ٢٢/٧٣.

٢. كان الشعراء من عادتهم في ذلك الوقت أن يذهبوا إلى مكة لبروا الفتيات، كما كان يفعل عمر بن أبي ربيعة.

٢. وجدنا عنوبة آسراً ورقة باللغة خاصة في غزليات أبي دهبل العفيفية التي تشعّ دفناً وعفةً وحياةً، مما يجعل صاحبها يقف جنباً إلى جنب كبار شعراء الغزل، إن لم يكن صاحب فضل وتأثير عليهم بفعل تقدّمه الزمني.
٣. إنّ الشاعر، ومن خلال غزله، قد وُفق في ابتكار الكثير من الصور والمعانٍ الجميلة والجديدة في وقت واحد.
٤. استخلصنا من خلال غزل أبي دهبل بأنه رجل ذو شخصية مترنة وفورة تعشق فلا تذهب بها نوازع الحسّ ورياح الشهوة.

قائمة المصادر والمراجع:

١. ابن رشيق، العمدة، الطبعة الرابعة، مصر: دار المعرفة، ١٩٧٩ م.
٢. بروكلمان، كارلو، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبدالحليم نجاشي، د.ط، د.م: دار الكتاب الإسلامي، ٢٠٠٥ م.
٣. الجمحي، أبو دهبل؛ الديوان، رواية أبي عمرو الشيباني، تحقيق: عبد العظيم عبد المحسن الطبيعة الأولى، النجف الأشرف: مطبعة القضاء، ١٩٧٢ م.
٤. حمّيل بشينة، الديوان، جمع وتحقيق: د. حسين نصار، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٧ م.
٥. حسين، يكاري يوسف؛ اتجاهات الغزل في القرآن الثاني المحرجي، مصر: دار المعرفة، ١٩٧١ م.
٦. حسين، طه؛ حديث الأربعاء، الطبعة الثانية عشرة، القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٦ م.
٧. شراراة عبد اللطيف؛ فلسفة الحب عند العرب، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة الحياة، ١٩٦٠ م.
٨. العقاد، عباس محمود؛ حمّيل بشينة، القاهرة: دار الشعب، د. ت.
٩. كراتشوفسكي؛ دراسات في تاريخ الأدب العربي؛ منتخبات، موسكو: دار العلم، ١٩٦٥ م.
١٠. الكلبي، عرقلة؛ الديوان، تحقيق: أحمد الجندي، دمشق: مجمع اللغة العربية، ١٩٧٠ م.
١١. مجnoon ليلى، الديوان. جمع وتحقيق: عبد الستار أحمد فراج، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٧ م.
١٢. مجموعة من أدباء الأقطار العربية؛ الغزل، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعرفة، ١٩٦٤ م.
١٣. مصيفي، عبد الواحد؛ دراسة الحب في الأدب العربي، القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٢ م.
١٤. ناليتو، كارلو؛ تاريخ الأدب العربية من الجاهلية حتى عصر بني أمية، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعرفة، ١٩٧٠ م.
١٥. الهاشمي، علي؛ المرأة في الشعر الجاهلي، بغداد: مطبعة الهاشمي، ١٩٦٠ م.

قصيدة القناع عند الشاعر المصري أمل دنقل

الدكتور علي نجفي إيفاكي *

الملخص

اهتم الشاعر المصري أمل دنقل (١٩٤١ - ١٩٨٣) اهتماماً بالغًا بالقناع في استدعائه للشخصيات التراثية، حيث يشكل القناع عنصراً محورياً في تجربته الشعرية، وقد أسهم هذا العنصر إسهاماً واضحاً في تشكيل البنية الفنية المكونة لنصّه الشعري. وقد جاء اختيار أمل دنقل لأقتعنه مرتبطاً بتطورات الواقع التاريخي والسياسي من جهة، وبتطور وعيه الناجم عن تلك التطورات من جهة ثانية. فالقناع أتاح له فرصة للمزج بين الحاضر والماضي وبين الجديد والقديم وبين الذات والموضوع وساعده على أن يتحدّى القضايا السياسية والاجتماعية لمصر والبلاد العربية؛ إذ لم يكن في مستطاع الشاعر أن يكون بعيداً عما كان يشهده المجتمع العربي من أزمات سياسية واجتماعية. غير أنَّ النصّ الدنقيلي تفتّح بالشخصيات التراثية المتعددة، مثل الشخصيات الدينية والتاريخية والفالكلورية والأدبية كشخصية المسيح (ع) للقناع الديني وسبارتاكوس للقناع التاريخي وعنترة للقناع الفولكلوري والمتنبي للقناع الأدبي.

أهمّ نتائج هذه المقالة هي أن قصيدة القناع عند الشاعر قصيدة رفض ومقاومة ونضال ومواجهة تتبع من فكرته التحريرية، ودفعه هذه الفكرة إلى أن يتقمّص شخصية التأثرين والتمرّدين لاستعادة كرامة العرب المهورة وإعادة الجهد الضائع، حيث تصبح هذه الشخصيات صنوه ومثله في وقوفه بوجه الظلم والخنوع.

كلمات مفتاحية: القناع، المسيح (ع)، سبارتاكس، عنترة، المتنبي.

المقدمة

إنَّ كلمة القناع^١ تعني أسود، وتعني الساحرة. وهذان المعانيين ينبعثان من الشعائر الدينية؛ لأنَّ المتعبّدين في الطقوس الديونيسية (نسبة إلى ديونيسيوس) كانوا يلطخون وجوههم بسلامة الخمر وبأوراق الكرمة، وانطلاقاً من هذه الاحتفالية الذبائحية تمَّ الانتقال إلى استخدام أقنعة تصنع لهذه الغاية. لهذا اتصل المفهوم الأول للقناع بالطقوس والشعائر الدينية وكان جزءاً من هذه الطقوس الدينية

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كاشان. najafi.ivaki@yahoo.com

تاریخ الوصول: ٢٤/٥/١٣٩١ هـ. ش - ١٣/٥/٢٠١٢ م تاریخ القبول: ٠٨/٣٠/١٣٩٢ هـ. ش - ٣٠/٨/٢٠١٣ م

^١. masque أو maschera (و mascha في الإيطالية) و (mask في اللاتينية)

البدائية التي تهدف، عن طريق السحر، إلى مواجهة الطبيعة. وتجدر الاشارة أنّ القناع في الطقوس الدينية هذه يجسد الإله المعبود بمحسداً يصبح معه القناع الإله/ القناع.^١ ثم لا نضي حتى نرى أنّ القناع يستخدم في المسرحيات اليونانية والرومانية والهندية، حيث يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية لغرض الإدهاش أو الإخافة، أو تغيير الجلود أو سيماء الوجه، أو اللعب لتغيير الشخصية من أجل إخفاء التعبير المشاعر، أو وسيلة لإيهام.^٢

وجدير بالذكر أنّ القناع المستعمل في المسرحيات والتراجيديات كان يطلق عليه باللاتينية *persona* وهي كلمة مأخوذة من اليونانية *prosopon* وتعني ما يواجه الوجه والصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين. فتدلّ الكلمة *persona* على القناع، وعلى الدور الذي يلعبه الممثل حين يضع القناع الخاص به. وكان الممثل يؤدي عدة أدوار بتبدل الأقنعة، ومن أهم هذه الأقنعة: قناع الشخص الجلف، والفاشق، والشيخ، والشاب، والابن الأكبر، والجده، والمترف الفاسد، والعاقل، والمنافق.^٣ وهكذا انعطف استخدام القناع في القرن السادس عشر من التمثيل المباشر والصربيح إلى الترميز العميق الكاشف لما وراء المعنى، وانتقل إلى مفهوم الشخص أو الشخصية *persona* ثم امتدّ معناه في اللاتينية، ليشمل شخصية ما من شخصيات المسرحية. غير أنّ القناع في كلا الحالين أي في الطقوس الدينية والمسرحية كان قائماً على تكرر من يلبسه لشخصه ولذاته، بغية التماهي مع من يمثله القناع واكتساب خصائصه الفاعلة. وكان القناع بذلك تجسيداً لمرجعية يتوجّي إظهارها، علماً بأن المرجعية كانت بداية، ألوهية، أسطورية، أي مما ينتهي إلى الغيب، أو الوهم والخيال.^٤

ثم جاوز القناع مفهومه المسرحي إلى التماهي مع الشخصية أو التوحد بها أو التشبّث بصوت الشخصية صاحبة القناع. وقد انتقل هنا المصطلح من الدراما (المسرح) إلى الشعر الدرامي واعتماداً على لفظ *persona* في الغالب، أي الشخص الذي تمايز مع الوقت عن مصطلح القناع. هكذا احتار عزرا باوند (١٨٨٥ - ١٩٧٢) أوائل القرن العشرين هذا المصطلح بعرض الدلالة على الشخصية التي يجري على لسانها الشعر في القصيدة والتي تتحّنّح صوت الشاعر بعداً تاريخياً. أي أنّ الكلام صار على

^١. مجدى وهبة ، معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٠٤.

^٢. عبدالله أبوهيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص ١٦.

^٣. بني العبد، في القول الشعري، ص ٣٩٦.

^٤. المصدر نفسه، ص ٣٩٥.

الشخصية التي اعتبرها إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) مستقلة في الدراما عن الشاعر، واعتبرها في القصيدة معاذلاً موضوعياً لـ (أنا الشاعر).^١

هكذا استقر مفهوم القناع بين الغربيين خلال سفره الطويل من الطقوس الدينية والمسرحية والشعر الدرامي إلى قصيدة القناع، حيث يستعمل في النقد الأدبي الحديث «للدلالة على شخصية المتكلم أو الرواية في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان المؤلف نفسه». والأساس النفسيّ لهذا المفهوم أنَّ المؤلف عندما يتكلّم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر الشخصية الكاملة. ويشير ذلك جلياً في ضمير المتكلّم في الرواية أو في القصيدة، حيث لا يشترط أبداً أن يعادل «أنا» الرواية «أنا» المؤلف الحقيقي.^٢

سابقة البحث:

بداية مقطع بعضَ النظر عن الدراسات المستقلة وغير المستقلة التي كتبت عن أمل دنقل في العالم العربي، نحن أمام دراسات مهمة عالجت شعر هذا الشاعر من محاور متعددة منها: «شگردهای فراخوانی شخصیت‌های ستی و بیان دلالت‌های آن در شعر امل دنقل» و «التناص في شعر الشاعر المصري أمل دنقل» لعلي نجفي إيوكي، «ناسازواری هنری در شعر امل دنقل» لسید رضا موسوی و رضا تواصعی، «جلوههای خادین شکوه و اقتدار گذشته جهان عرب در شعر امل دنقل» لصادق فتحي دهكردي و ژيلا قوامي، «شورش در شعر امل دنقل و نصرت رحمانی» لفرهاد رجي، «گذشته‌ای روشن و آینده‌ای تاریک، پژوهش تطبیقی دو شعر از امل دنقل و متوجه آتشی» لعلي اکبر احمدی، «فадهای پایداری در شعر معاصر عرب»، مطالعه مورد پژوهانه: أمل دنقل» لعلي سليمي وأکرم چقازردی، و «التناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل» لعلي سليمي و رضا کیانی.

غير أنَّ النظرة اليسيرة إلى هذه الدراسات خلقيّة لأنَّ تقنّعاً بأنَّ الذين درسوا شعر هذا الشاعر الكبير، على كثراهم، لم يفردوا دراسة شافية وكافية لجانب تقنية القناع في بنية شعره، رغم أنَّ هذا الموضوع على جانب عظيم من الخطورة ويلعب دوراً بانياً في قصائده؛ لذلك تسعى هذه الدراسة لتسلیط الضوء على الجانب الذي تناهاه الدارسون لذا فقد اخترنا أربعة نماذج من الشخصيات التي كان حضورها محوريّاً في نصوصه الشعرية -تاركين الشخصيات الأخرى- كشخصية المسيح (ع)

^١ بني العبد، في القول الشعري، ص ٤٠٠ وأنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، صص ١٨٧ - ١٩١.

^٢ ماجد وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص ٣٠٤.

للقناع الدينّي وسبارتاكوس للقناع التارخيّ وعنترة للقناع الفولكلوريّ والمتى للقناع الأدبيّ، محاولين أن تبين ماهية قصيدة القناع أسلوباً ومضموناً ومدى نجاح الشاعر في توظيف هذه الشخصيات في تحريره الشعريّة.

ظهور قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر:

إنّ الشاعر العربيّ، على التقىض من الشاعر العربيّ، انتقل من الشعر الغنائي إلى قصيدة القناع والتعبير الدرامي. لكنّنا لا نبعد حين نقول إنّ الاتجاه بالقصيدة الغنائية نحو التعبير الدرامي لم يكن فزوة في الفراغ، وإنما كان من خلال التواصل والاطلاع على الشعر الأوروبيّ، حيث نرى بعض الأدباء يميلون، بين فترة وأخرى، إلى السرد القصصي الشعري واستخدام الأسطورة والشخصيات التراثية في النصف الثاني من القرن الماضي. واتسع هذا الاتجاه منذ بدايات القرن في بعض قصائد خليل مطران وجبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي وإلياس أبي شبكة وعمر أبي ريشه ومحمود طه وغيرهم من الشعراء.^١

ومن المؤكّد أنّ هناك عوامل مختلفة دعت الشاعر العربي المعاصر إلى استخدام تقنية القناع، أهمّها العامل السياسي والاجتماعي؛ فمن المعروف أنّ الوطن العربي يعاني اليوم التحالف والاستبداد، وحينما ينبع الشاعر في شعره فجأاً رافضاً لمواضيع سياسية أو اجتماعية في ظل نظام استبدادي فإنّ التصرّح المباشرة في هذه الحال قد يجرّ على الشاعر أوّاناً من الأذى والاضطهاد ويدفعه إلى اللجوء إلى التراث مخفياً وراء الأقمعة التراثية^٢ دون أن يكون عرضة للهلاك والموت، وتقنية القناع «تُخّلّ الشاعر مجالاً للتعبير، ليُفصح عن أفكاره على نحو في يبعد القصيدة عن المباشرة والسطحية من جهة، وبينها بالشاعر عن أن يكون عرضة للأذى واللاملاحة».^٣

وثانية العامل الفنيّ، وهو الأهمّ، ففيه إضفاء مسحة من الموضوعية على القصيدة الغنائية، لذا استعار الشاعر المعاصر بعض تقانات الفنون الموضوعية الأخرى، كفن المسرحية وفن القصة وفن السينما، فتشاعت هذه التقانات في بنية القصيدة الحديثة، كالحوار وأسلوب القصّ وتعدد الأصوات والمونولوج الداخلي والمونولوج، ثم جأاً بعد ذلك إلى استخدام الشخصيات التراثية بصفتها معادلاً

^١. خليل موسى، *بنية القصيدة العربية المعاصرة*، ص ٢١٦.

^٢. دروش الجندي، *الرمزة في الأدب العربي*، ص ٤٦٠.

^٣. علي حداد، *أثر التراث في الشعر العراقي الحديث*، ص ٧٦.

موضوعياً لتجربته الذاتية، فاتخذنها قناعاً يبثّ من خلاله خواطره وافكاره.^١ وثالثها العامل الغربي، وتفصيل ذلك أنّ الشاعر العربي المعاصر التفت إلى تقنية القناع إثر ظهور الحركة التمزقية في الشعر العربي الحديث، وإنّ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا فصلاً من كتاب «الغصن الذهبي»^٢ لـ «جيمس فريزر» ثم دعوة «إليوت» للعودة إلى التراث، مع مناداته بضرورة ايجاد «المعادل الموضوعي»^٣ تعدد من الدوافع الأساسية نحو اعتماد الشاعر المعاصر العربي على تقنية القناع.^٤ مهما يكن من أمر، كان للمؤثرات الغربية الدور الأكبر لظهور القناع في ساحة الشعر، ومن غير شكّ أنّ العرب نقلوه من الغرب، وهذا يعني أنّ القناع وليد التأثير بالشعر الغربي، خاصة الشعر الإنكليزي.

غير أنّ رد فعل الأدباء العرب تجاه تقنية القناع لم يكن مقتصرًا على التطبيق الشعري بل أثارت هذه الظاهرة اهتمام النقاد والمنظرين في الأدب وكانت لها أصداء عظيمة في دراسات أدبية، ولعلّ أول من أشار إشارة غير مباشرة إلى هذا الأسلوب كان عليّ أحمد سعيد (أدونيس) في مقدمة ديوانه «أغاني مهيار المنشقي» سنة ١٩٦١. لكنّ هذه الإشارة لم تكن اصطلاحاً لأسلوب القناع بقدر ما كانت معنى له ويندو أنّ النقاد لم يمسكروا إلى ذلك

وأكبر الظنّ أنّ أول من أشار إلى القناع إشارة صريحة مصطلحًا أسلوبياً في الشعر العربي المعاصر كان «عبدالوهاب البياتي» في كتابه «تجربتي الشعرية» الصادر سنة ١٩٦٨.^٥ ثم تبعه «صلاح عبد الصبور» في كتابه «حياتي في الشعر» مشيراً إلى «أنّه استخدمه مبكراً وربما كانت قصيدة القناع مدخلاً إلى عالم الدراما الشعرية».^٦ ولعلّ أول من أنسد قصيدة القناع كان «بدر شاكر السياب» في قصيده «المسيح بعد الصلب»؛ وأماماً أوّل من استخدمه من النقاد كان «فاضل ثامر» حيث تحدّث في مقالته^٧ «وجه البياتي عبر الخيام» عن قناع الخيام في شعر البياتي سنة ١٩٦٩.^٨ ثم تبعه «إحسان

^١ علي عسري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، صص ٢٠-٢١.

^٢ the Golden Beough.

^٣ objective correlative.

^٤ أنس دارد، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، صص ١٨٧-١٩١ و ١٩١-١٨٧ و محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، صص ١٤٨-١٥٣.

^٥ عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص ٣٩-٤١.

^٦ عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي الحديث، ص ١٣.

^٧ ظهرت هذه المقالة فيما بعد في كتابه «معالم جديدة في أدبنا المعاصر».

^٨ فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، صص ٢٦٥-٢٧٢.

في كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» ودرس فيه فصلاً كاملاً، التراث والأقنية الشعرية، خاصة عند عبدالوهاب البياتي^١ ثم جاء بعدهما آخرون فلم يخرجوا عمّا تناولاه، ولا يسمح المقال أن نذكر أسماءهم ونأتي بأراءهم.

وما نستنتجه من آرائهم الواردة في هذا المجال هو أنّ الشاعر المعاصر يتخذ القناع ليصفي على صوته نيرة موضوعية شبه محايدة، تتأيّد به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخفى الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من شخصيات تنطق القصيدة بصوتها، وتقلّمها تقدّماً متّميّزاً في مواقفها أو هواجسها أو علاقتها بغيرها، فتسطير هذه الشخصية على قصيدة القناع وتتحدث بصميم المتكلّم، إلى درجة يختلّ إلينا أننا نستمع إلى صوت الشخصية لكننا ندرك شيئاً فشيئاً أنّ الشخصية -في القصيدة- ليست سوى (قناع) ينطق الشاعر من خلاله فيتجاوز صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمّي تجاوياً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة. وبتعبير أدقّ، القناع شخصية استعارها الشاعر من التاريخ والأسطورة، ليتلفّظ بها ما يريد. ذلك لأنّ صميم المتكلّم الذي ينطق في القناع هو -فيما يفترض على الأقلّ- صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورة أو المخترعة وليس صوت الشاعر ومع ذلك فالصوت الذي نسمعه ليس هذا وذاك، وإنّما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً.^٢

في حين نرى الآخر عندما يحاول التوفيق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وبجاوز الحاضر يختار بعض شخصيات تاريخية وأسطورية تصلح دون سواها للتعبير من خلالها، عن الحنة الاجتماعية والكونية وقد يسمّي هذه الشخصيات أقnea، ويعرف القناع بأنّه «هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه، متجرّداً من ذاتيه، أي أنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها».^٣

على أية حال فالقناع وسيلة فنية لـأليها الشاعر للتعبير عن تجاربهم بصورة غير مباشرة، أو تقنية مستحدثة في الشعر العربي المعاصر شاع استخدامها منذ ستينيات القرن العشرين بتأثير الشعر الغربي وتقنياته المستحدثة للتخفيف من حدة الغنائية وال المباشرة، وذلك للحديث من خلال شخصية ثرائية، عن تجربة معاصرة بصميم المتكلّم. ولعلنا لا نجانب الصواب حين نذهب إلى القول بأنّ هذه التقنية

^١. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، صص ١٢١-١٢٥.

^٢. جابر عصفور، أقnea الشعر المعاصر - مهيار الدمشقي، ص ١٢٣.

^٣. عبدالوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، صص ٤٠ - ٣٩.

أصبحت اليوم مظهراً من مظاهر الحداثة أو المعاصرة^١ في الشعر العربي المعاصر وقلما نرى شاعراً عربياً خلال العقدين الأخيرين لم يقبل على استخدامها في نصوصه الشعرية.^٢

ومن حملة الشعراء العرب المعاصرين الذين قاموا بتوظيف القناع عند استدعائهم للشخصيات التراجعية أمل دنقل المصري الذي يمثل صراع الإنسان العربي مع الواقع والحياة والمجتمع والموت.. بكل أشكاله وألوانه؛ فعلى الرغم من الحياة القصيرة التي عاشها الشاعر (١٩٤١-١٩٨٣)، إلا أن تجربته كانت غنية نتيجة ما مرّ به من معاناة وما قاساه من عذاب، ابتداءً من مرحلة الطفولة وحتى مماته.^٣ فقد نظم شعره في فترة زمنية قصيرة هي فترة الهزائم والاهتزاء والتفسخ... التي لا تزيد على عقدين: عقد الستينيات وسبعينيات، وعكس في شعره كل ذلك فجأة خير معتبر عن تطلعات الشعب العربي وهو موته وأماله وطموحاته؛ كيف لا وهو يرى أن الشعر يأخذ ماهيته الأساسية من صلته بالناس؟ لأن له دوراً اجتماعياً وسياسياً يجب أن يلعبه وأن يكون متصلاً بجماهير الناس قريباً من إدراكهم، لذلك التزم الشعر كوسيلة للتعبير عن الثورة والمعبر وعن هوم الوطن والدفاع عن عروبة مصر.^٤ وانطلاقاً من موقف أمل دنقل الاجتماعي والسياسي أخذ النقاد يطلقون عليه القاب متعددة كـ «شاعر على خطوط النار»، «عازف على أوتار الغضب»، «أمير لشعراء الرفض»، و«شاعر الرؤية الموجعة». وعلى مستوى اللغة الشعرية كان الشاعر -في اعتقاد قرائه- شاعراً مباشراً يهتمّ بقضية التوصيل ويتبع عن الغموض والتعمية.^٥

وفي ما يتعلّق بمراحل أمل دنقل الشعرية يمكن القول بأنّ شعره ينقسم إلى أربعة اتجاهات متداخلة: الاتجاه الأول هو الاتجاه الرومانسي الذي يغلب عليه الطابع الشخصي ويتناول عهد الصبا وطهارة الحب البرئ الخائب فيتمثل في ديوانه الأول «مقتل القمر». والاتجاه الثاني يشمل مرحلة الصراع بين

^١. Modernism

^٢. عبدالله أبوهيف، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، ص.٨.

^٣. عطا محمد أبو جبين، شعراء جيل الفاصل، ص .٢٩٥.

^٤. ميشال خليل حجا، أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، صص ٢٤٢-٢٤١.

^٥. عبد السلام المساوي، البنية الدالة في شعر أمل دنقل، صص ١٤٦ و ١٤١.

^٦. ميشال خليل حجا، أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، صص ٤٧-٤٩.

الذاتي والعام ويتمثل في ديوانه الثاني «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، حيث يغلب عليه طابع الواقعية ويعالج فيه هموم الحياة اليومية. والاتجاه الثالث يتمثل في ديوانه «تعليق على ما ححدث» و«أقوال جديدة عن حرب البosoس» الذي يضمّ القصيدة الشهيرة «لا تصالح» وفيها دعوة لرفض الصلح مع إسرائيل. والاتجاه الرابع يتناول ذوبان الذات في الموضوع أو اندماج الخاص والعام، بحيث أنّ شعره يتخطّىدائرة الذاتية وهموم الذات ليخرج إلى دائرة الإنسانية الشاملة وتمثل هذه المرحلة في ديوانه «العهد الآتي».

١- قناع الشخصية الدينية، المسيح غورجًا

إن أمل دنقل تقنّع بشخصية المسيح (ع) خلال آلية «القول» في أقصر قصائده وهي قصيدة «عشاء»، فراه يرتدي قناع المسيح ويختفي وجهه ويتحدّد معه وأخذ يتحدث بلسانه، حيث يخبل إلى القاريء أن المتكلّم هو المسيح نفسه والحال أنّ المتكلّم هو الشاعر: قصدُهم في موعد العشاء / تطالعوا لي برهة / ولم يرّد واحدٌ منهم تحية المساء! ... وعادت الأيدي تراوح الملائكة الصغيرة / في طبق الحساء / ... نظرت في الوعاء: هفتُ: «وبحكم .. دمي / هنا دمي .. فانتبهوا! / .. لم يأبهوا! / وظللت الأيدي تراوح الملائكة الصغيرة / وظللت الشفاه تلعق الدماء!^١

كما يلاحظ أنّ الشاعر اختار فعل «قصد» في بداية قصيده ليجعل القاريء متقدّلاً بأنّ هذه الزيارة كانت حميمية العلاقة التي تربط بين الشاعر وهؤلاء الأصدقاء، وهي نفس العلاقة التي ربطت بين المسيح وتلاميذه الذين تناول معهم عشاءه الأخير. وكما أنكر تلاميذ المسيح معلّمهم ليلة العشاء الأخيرة بداية من يهودا وانتهاءً بطرس، حيث قال لهم المسيح «كلّكم تشكون في في هذه الليلة لأنّه مكتوب أي أضرب الراعي فتبدّد خراف الرعية»^٢، كذلك فعل أصدقاء الشاعر الذين تنكروا له وبخاهموه؛ إضافة إلى ذلك أنّ الشاعر في نصه الشعري يتناصّ مع قول المسيح ليلة العشاء الأخير، حيث «أخذ (المسيح) خبراً وشّكر وكسره وأعطاهم قائلاً: هذا هو جسدي الذي يبذل عنكم أصنعوا هذا لذكرى وكذا الكأس أيضًا بعد العشاء قائلاً: هذه الكأس هي العهد الجديد بلمعي الذي يسفك

^١. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٥٩.

^٢. الكتاب المقدس، إنجليل متي، ٢٦-٣١.

عنكم..»^١ كل هذا يدفعنا إلى الاعتقاد إلى أنّ الشاعر استلهم شخصية المسيح استلهاماً متوازياً ليعمق أحاسيس القاريء بغير أصحابه وخيانتهم له.

غير أنّ هذه المسألة لا تنتهي هنا، بل سرعان ما نفاجأ بأنه قد بدأ في التحالف معه لحظة التحام الشخصيتين؛ لأنّه قام بالازدواج في المرحلة الأخيرة من شعره؛ فإذا كان المسيح قد سامح من أسلمه ومن أنكروه ووهبهم دمه راضياً، حيث «أخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلاً: اشربوا منها كلّكم؛ لأنّ هذا هو دمي الذي ، يسفك من أجل كثيرين لغفرة الخطايا»^٢ فإنّ الشاعر لم يقبل هذه التضحيّة؛ حيث استنكر خيانة أصحابه له وكلمات (ويحكم، فانتبهوا، لم يأهلو!) تشهد على ذلك، ثم إنّه لم يسامحهم على شرب دمه؛ لأنّه لا يملك صفاء قلب المسيح. بناءً على ذلك فالعلاقة بين الشاعر والشخصية المتقدّع بها علاقة جدلية تعتمد على النفي والاثبات في آن.^٣ وفي تفسير آخر أنّ الشاعر أراد أن يصوّر الشتات والفرقة بين العرب، ثم يجسّد بشاعة اليهود، الذين يشربون دماء غير اليهود في أعيادهم الدينية^٤. فإن استعمال الإمكانيات الطباعية بدءاً بوضع النقط المتالية واستخدام علامات الترقيم يقترب بنا إلى هذه القراءة.

والملاحظة الأخرى هي أنّ الشاعر بقدر ما كان حريصاً على التقنّع بشخصية المسيح، كان معيناً أيضاً بالتناص مع كلامه، حيث أصبح التناص فاعلية خلقة في نصه الشعري وهذا يعود بنا إلى أنّ «تقنية القناع إحدى تجليّات فاعلية التناص، مع شيء من التوسيع؛ لأن المبدع عندما يستدعي شخصية ما، فهو يجري عملية تناصية معها في أقوالها أو أفعالها أو مواقفها وأفكارها». والحق أنّ المسيح فرض على أهل دنقل معجمه ولغته الخاصة، مهما حاول الشاعر أن يُضفي عليه ملامح المعاصرة وسمات الحداثة.

ومهما يكن من أمر إنّ فقد استلهم الشاعر شخصية المسيح استلهاماً متوازياً ثم استلهاماً متعارضاً في نصّ واحد وحاول أن يعبر من خلال هذا القناع عن كراهيته أصحابه وخيانتهم له وقت الضيق بأسلوب غير مباشر. في حين خلق نصاً درامياً بما فيه من مناجاة وحوار ومفارقات، اعتماداً على

^١. المصدر نفسه: ٢٢: ١٩-٢٠.

^٢. المصدر نفسه: ٢٦: ٢٧-٢٨.

^٣. أحمد مجاهد، *أشكال التناص الشعري*، صص ١٧٨-١٧٩.

^٤. عاصم محمد أمين بن عامر، *لغة التضاد في شعر أهل دنقل*، ص ١١٠.

^٥. محمد علي كندي، *الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث*، ص ٣٦٦.

التجربة الترائية وشخصية المسيح. فالمسيح حاضر في النص الشعري المتأرجح بين التراث والمعاصرة وبين الخفاء والتجلّي.

٢ - قناع الشخصية التاريخية، سباراتا كوس نووذجاً

إنَّ أمل دنفل تعامل مع شخصية تاريخية سباراتا كوس^١ كقناع وتحرك من خلال هذا التأثير الروماني في كل مساحات قصيدة «كلمات سباراتا كوس الأخيرة» وقام بناؤها عليه. فهي شخصية رئيسة تتمحور قصيدة الشاعر حولها فاتحد معها ولم يتكلّم «عنها» بل تكلّم «بها» في نصه الشعري. فسبارتاكوس عند الشاعر رمز يجتمع فيه الدلالات والإيحاءات المتعددة أكثر من مستوى الدلالة والإيماء سواء على مستوى التجربة السياسية والاجتماعية المعاصرة أم على مستوى التجربة الإنسانية بوجه عام. ومن الطريف أنَّ سباراتا كوس «هو الرمز الأجنبي الوحيد الذي نجح أمل دنفل في أن يتحدد معه»، ويتحدد بصوته نتيجة لتوافر الأبعاد الإنسانية الكبيرة في شخص التأثير سباراتا كوس، التي لاقت هوى في نفس الشاعر ولمست أعماقه». ^٢ ومن جراء ذلك فإن الشاعر يتقمّص صوته وتجربته ترميزاً شاملًا فيبدأ بتحقيق وحدة القصيدة العضوية بأفضل ما يكون متماهياً مع فكرة الناقم على طغيان السادة والتأثير من أجل تصحيح الأوضاع الخاطئة. لهذا يبدأ قصيده بضمير «المتكلّم» على سبيل النحوى والمونولوج الدرامي ويقول:

^١. إنَّ «سبارتاكوس» عبد ثائر ثار في وجه القبصر الظالم، ورفض الخضوع له، مع معرفته المسبقة بعدم نورته، وإنما محکوم عليها بالفشل، فهو أحد العبيد المصارعين، وكان الرومان قد أنشأوا مدرسة في «كوبا» للمصارعين، راحاها من الأرقاء، تدرّبوا فيها على صراع الحيوانات، أو صراع بعضهم بعضاً في حلبات خاصة وقد نجح في الهرب ثمابه وبسبعون عبده، وتسلحوا، واحتلوا أحد سفوح بركان «فيزوف»، واختاروا لهم قائداً هو «سبارتاكوس» يقال فيه: «لم يكن رجلاً شهماً شجاعاً وحسب، بل كان إلى ذلك يفوق الوضع الذي كان فيه، ذكاءً في العقل ودمانة الأخلاق». وأصدر هذا القائد نداءً إلى الأرقاء في إيطاليا، يدعوهم إلى الفتوّة، وسرعان ما التفتَ حوله سبعون ألفاً، ليس فيهم إلا من هو منعطف للحرية والانتقام، فزحف على روما، ولم يكن يخفى عليه أنه يقاتل إمبراطورية بأكمليها، وأيّمن سباراتاكوس أن لا أمل له في الانتصار على هذه الجبوش الحرارة، التي أعدّها روما، فانقضَّ على حبيش «كراسين»، وهو القائد الروماني الفدير، الذي بعث لمقاتلة سباراتاكوس، وألقى بنفسه في وسط الجيшен، مرحباً بالموت في العممة.

(مصطفى عبادي، محاضرات في التاريخ الروماني، صص ٨٩ - ٩٠)

^٢. أحمد الدسوقي، أمل دنفل شاعر على خطوط النار، ص ١٣٦.

الْمَجْدُ لِلشَّيْطَانِ .. مَعْبُودُ الرِّيَاحِ / مَنْ قَالَ «لَا» فِي وِجْهِهِ مَنْ قَالُوا «نَعَمْ» / مِنْ عِلْمِ الْإِنْسَانِ تَمْرِيقُ
الْعَدْمِ / مَنْ قَالَ «لَا» .. فَلَمْ يَمُتْ؛ / وَظَلَّ رُوحاً أَبْدِيَةً الْأَلْمِ!^١

والشاعر يفاجيء المتلقّي بعبارة لم يألفها وهي «المجد للشيطان»! لأنّ فيها تحطيم للنموذج التراخي القائم على مقوله «اللعنة على الشيطان» و معارضته للموروث الديني القائل: «المجد للله في الأعلى وعلى الأرض السلام، و بالناس المسرة»^٣ فعبارة «المجد للشيطان» تقف على طرف نقىض لأصل «المجد للله»، وهذا ما يعود بنا إلى القول بأن الشاعر يكره تشبيث العوام بالمسلمات و خصوصهم لل المقدس، دون السماح لأنفسهم بالتفكير في كل ذلك. فالشاعر لم ير مجتمعه إلا خانعًا ذليلاً مسلوب الحرية، تملّى عليه إرادته من قوى عليا، فحاول أن يستفزّهم بقلب المقدس، و تحويله إلى ضده، و رفع الشيطان إلى مصادف المقدسات، وكل ذلك لتحفيز العقل العربي على التفكير، وتدبر ما حوله، وبالتالي الوصول إلى الحقيقة عن طرق رفض الواقع والثورة عليه».^٤

وهكذا يصبح من المقبول، بل ربّما من المسلم به أن سبارتاكسوس (أمل دنقل) أراد أن يقول: المجد لكل إنسان راض و متمرّد طامح إلى مصير أفضل وحياة أكرم ولو يعلم أن الملائكة محظوظ عليه. والواقع «أن أمل دنقل لا يعني طبعاً مجرّد تمجيد الشيطان وإنما يستخدم معادلاً موضوعياً يجسّد دعوته للتتمرّد والعصيان».³ لهذا صورة الشيطان هنا انتزاعية رمزية، تطبق على كل من يرفض إرادة المستبدّين والسلطة الغاشمة، ويدافع بالتحرّيض على الحق، على نقىض ما كانت عليه صورته في الدلالة الدينية، وهو يستحق التمجيد؛ لأنّه المعلم الأول للرّفض.

ثم يواصل الشاعر كلماته الأخيرة مرتديةً شخصيته التراثية وخفياً وجهه ومتحدلاً به ومتحدلاً بلسان هذه الشخصية التاريخية ويقول:

معلق أنا على مشانق الصباح / وجبهي - بالموت - عنية / لأنني لم أحناها .. حية! / يا إنجوتي الذين يعبرون في الميدان مطريقين / منحدرين في نهاية المساء / في شارع الإسكندر الأكبر / لا تتجلووا.. ولترفعوا عيونكم إليّ / لأنكم معلقون جاني .. على مشانق القيصر. °

^١. أمل دنقل، *الأعمال الشعرية الكاملة*، ص ١٤٧.

^٢. الكتاب المقدس، إنجليل لوقا، الإصلاح الثاني، ١٤.

^٣ عاصم محمد أمين بن عامر، لغة التضاد في شعر أهل دنقلا، ص ١٣٧.

^٤ نسمة مجلد، أمير شعاع الْفَضَّةِ، صص. ٦٥، ٦٦.

^٥ أما دنقا ، الأعمال الشعّبة الكاملة ، ص ١٤٨ - ١٤٧ .

والنظرة الفاحصة للفقرة الشعرية السابقة توّكّد أنّ سبارتا كوس (أمل دنقل) يخاطب الجماهير محاولاً بثّ روح التمرد والثورة فيهم اعتقاداً بأنّ الجهد والعطمة يرتبطان بمنطق الرفض والتمرد، فلتكن الثورة ول يكن التحدّي شرفاً للإنسان وطريقاً إلى الألم الابدي! كما يكشف النص الشعري عن الكره الشديد للشاعر لذلك الصمت القاتل والإحساس المميت المسيطر على تلك الجموع الغفيرة من أبناء جلدته، فهو يحشد الصورة تلو الأخرى لتأكيد فكرته التحريرية الرافضة على لسان العبد سبارتا كوس من دون أن يعمد إلى سرد تقريري أو حكاية محبوكة. ثم نرى سبارتا كوس (أمل دنقل) يخاطب القيصر أي الديكتاتور الذي كان يعمل على القضاء على الجمهورية الديمقراطيّة^١ ويقول له:

أيها القصير العظيم: قد أخطأت .. إني أُعترف / دعني - على مشنقتي - أثم يدك / ها أنت أقبل الحبل الذي في عنقي يلتفّ / فهو يدك، وهو مجده الذي يجبرنا أن نعبدك / دعني أكفر عن خطبني / أمنحك - بعد ميتي - همجيتي / تصوغ منها لك كأساً لشرابك القويّ...

واللافت للنظر أن خطاب سبارتا كوس (أمل دنقل) موجه إلى القيصر (الحاكم العربي) على أساس التعبير بالمقارنة، أي أن الكلمات الصادرة عنه يقصد منها عكس المنطوق به. فإن سبارتا كوس (أمل دنقل) يسخر من جيروت هذا القيصر الحاكم العظيم المستبد، الذي بنى مجده على الظلم والجيروت، وهو الذي يدمّر كل العالم في سبيل الحفاظ على ذلك الجهد المزيف وبالأحرى أنّ في قصيدة القناع هذه، نوعاً من التهكم والسخرية والمفارقة حيث قيل عنها «إنها أشجن قصائد القناع بعناصر المفارقة»^٢ فجاء الخطاب للقيصر بصورة يحاول فيها المتحدث التماس الرحمة والمغفرة، بينما لم تكن هذه التذللات إلا سخرية من القيصر وبالتالي فهي تأليب للجماهير على الظالم المستبد؛ و لهذا أراد المتحدث عكس المنطوق به، وهذه طريقة شعراء الرافضين في التعبير عن احتجاجهم على الواقع المفروض.. وهم يؤلبون الطغاة على الطغيان بتمجيد الطغيان، ويؤلبون العبيد على العبودية بتمجيد العبودية .. وهذه بلاغة الأصداء على حد تعبير لويس عوض.^٣

هذا من جانب، ومن جانب آخر أنّ الشاعر في قصيدة القناع هذه، قام بالتحوير في واقعة تاريخية تعلق بسبارتاكوس؛ فالتاريخ يدلّنا بأنه مات قتيلاً في آخر معاركه، ولم يُعرف أحد على جثته، لكنّ

^١. نسيم مجلبي، أمير شعراء الرفض، ص ٧٣.

^٢. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥٠.

^٣. حابر قبّحه، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، ص ٢٢٠.

^٤. نسيم مجلبي، أمير شعراء الرفض، ص ٧٦.

الشاعر جعل حياته تنتهي على حبل المشنقة، و من غير شك أن هذه المخالفة و الانزياح مقتضى فنياً فالموت البطيء على الصليب يزيد من تعريف مأساة هذا العبد المتمرد على الطغيان، ويعطيه الفرصة ليقول كلماته الأخيرة.^١ إضافة إلى ذلك أن سبارتاوكوس المتقنع به مختلف عن سبارتاوكوس التاريخي في موضوع آخر؛ لأنّه في التاريخ امتاز ب موقفه الرافض لحكم القيسار، لكنّ الشاعر صوره طالباً الاعتذار من القيسار ويخضع له ويدرك دموع الندم أمامه، ويوجه الناس إلى الخضوع والاستسلام والخنوع والرضي بعيش، الذي حيث ينتهي التمرد والصمود والثورة إلى لاشيء! والسبب واضح للعيان؛ لأنّ أسلوب الشاعر -كما أسلفنا- يقوم على المفارقة والسخرية المرارة والتهكم، فكلّ ما يطلقه سبارتاوكوس من اعتراف وإذعان يتحوّل إلى ضده.^٢ وهذا أسلوب فيه من الجدة والطراحة أكثر من التعبية والتقليل. وبناء على ما أسلفناه يمكن القول بأنّ الشاعر استلهם وجه سبارتاوكوس وترعرع به وحاول من خلاله أن يبيّن فكرته التحريرية وسعى أن يعبر عن تجربة الإنسان العربي الرافض لكلّ ما تقوم به سلطاته الغاشية والتلاعب بمصيره. لهذا اختار أسلوب المونولوج الدرامي، فالصوت الذي يهيمن على قصيده هو صوت القناع (سبارتاكوس)، ولذلك يتوسّل الشاعر بضمير المتكلّم وحده «أنا» الذي يتبع له أن يتعرف التجربة من الداخل، فيرفض الواقع الاجتماعي بسخرية مأساوية. ومن هذا المنطلق ابتعد عن الصوت الأحادي وال المباشرة وأضفى على عمله الشعري شيئاً من الموضوعية وتعدد الأصوات والغموض الفني وأبرز أسلوباً درامياً ممتازاً.

٣- قناع الشخصية الفولكلورية، عنترة نموذجاً

تقمّص الشاعر أمل نقل شخصية فولكلورية لـ«عنترة» عبر تقنية القناع المركب في قصيده «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»، فالقصيدة تقاد بعدّ أشهر قصيدة عربية كتب عن هزيمة ١٩٦٧، إذ تمتاز بتنوع المستويات والأصوات والأبعاد والعلاقات الدرامية. والشاعر بناها على حواره مع «زرقاء اليمامة»^٣، و يستعين فيها بالتعليق النصي مع شخصيات أخرى من مثل الملكة زنوبيا، نموذج الجندي

^١. حابر قبيحه، التراث الإنساني في شعر أمل نقل، ص ٢٣٤.

^٢. عبدالسلام المساري، البنية الدالة في شعر أمل نقل، ص ١٦٩، وجابر قبيحه، التراث الإنساني في شعر أمل نقل، صص ١٥٨-١٥٩.

^٣. إنّ زرقاء اليمامة شخصية بضربها المثل في قوة البصر، قبل «أيصر من زرقاء اليمامة» وهي امرأة من جدّيس من أهل اليمامة (جو)، (وهو اسم للإمامية). يقال إنّ حسان تبع سار من اليمن بجيشه لقتال قبائلها، فلما صاروا من جحوى على مسيرة ثلاثة ليال، صعدت الزرقاء فنظرت إلى الجيش، وقد أمرّوا أن يحمل كلّ رجل منهم شجرة يسترون بها

المدافع عن وطنه وخاصة عنترة بن شداد ولعلّ صوت الشخصية الأخيرة هو المهيمن على مقاطع القصيدة.

ومما لا يدع مجالاً للشك أنّ عنترة شخصية فولكلورية شعبية ثرية وحافلة، بل جامعة للمتناقضات؛ فهو الفارس المغوار والعبد النذيل، والعاشق المعبد والخبيب الفائز^١، لكنّ الخطاب الشعري والبنية الكلية للنصّ هما السبيل الوحيد لكشف الجوانب التي ي يريد الشاعر التركيز عليها عبر سياقه الشعري؛ لأنّ السياق هو الفصل الوحيد في تحديد الدور المقصود.

على آية حال يلوح لنا أن صوت الشاعر في بداية القصيدة تداخل بصوت جندي قاسي مصائب الحرب وعاد يشكّر للزرقاء -رمز القوى القادرة على الكشف والتبنّي واستشراف المستقبل- ثقل العار الذي صار يحمله وهو مثخن بالجراح التي أصابته وأصابت شعبه فيقول:

أيتها العرافة المقدّسة .. / جئت إليك .. مثخناً بالطعنات والدماء / أزحف في معاطف القتلى، وفرق الجثث المكّدة / منكسر السيف، مغبر الجبين و الأعضاء / أسأل يا زرقاء .. / عن فمك الياقوت عن نبوءة العذراء / عن ساعدي المقطوع .. وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكسة / عن صور الأطفال في الحوادث .. ملقأة على الصحراء / عن الفم المخشوّ بالرمال والدماء؟!! / أسأل يا زرقاء .. / عن وقتي العزلاء بين السيف .. و الجنار! / عن صرخة المرأة بين السبيّ و الفرار! / تكلّمي أيتها النبيّة المقدّسة / تكلّمي .. بالله.. باللعنة .. بالشيطان//..تكلّمي .. لشدّ ما أنا مهان.^٢

ثمّ إن الجندي المتكلّم الزاحف إلى زرقاء فوق الجثث المتراكمة قد تحول إلى عنترة، أو إنّه قد توحد معه ليربط بين الماضي والحاضر في نسيج القصيدة وبنيتها ليؤكّد على استمرار الطبقية البغيضة وجنايتها على حياة هذه الأئمّة من منظور اجتماعي، وليوح بأسرار نكسة حزيران والذلّ الذي لحق الإنسان

لبليسوا عليها فقالت: يا قوم لقد أنتكم الشجر، أو أنتكم حمير، فلم يصدقونها فقالت على مثال الرجز:

أقسم بالله لقد دبّ الشجر
أو حمير قد أخذت شيئاً بغير

فلم يصدقونها. فقالت أحلف بالله لقد أرى رجلاً ينهش كتفاً، أو ينحني النعل، فلم يصدقونها، ولم يستعدوا حتى صبّحهم حسان فاجتاحهم، فأخذ الزرقاء فشقّ عينها فإذا فيها عروق سود من الإثم، و كانت أول من اكتحل بالإثم من العرب. (أبوالضل أحمد بن محمد الميداني، *مجموع الأمثال*، ص ٥١٨).

^١. شوقي ضيف، *تاريخ الأدب العربي*، صص ٣٧٤ و أنس دارد، *الأسطورة في الشعر العربي الحديث*، صص ٤٢٢ -

العربي بسببها من منظور قومي، لهذا توحد مع هذه الشخصية الفولكلورية وحاول أن يستدعي جزءاً من حياة الحرمان التي صاحبها الشخصية المتقدّع بها أيام العبودية في قبيلة عبس فيقول على لسانه: قيل لي «آخرس...» / فخرست.. وعميت.. واتّممتُ بالخضيان / ظللتُ في عبيد (عبس) أحـرس القطـاعـانـ / أحـجـتـزـ صـوـفـهـاـ / أـرـدـ نـوـقـهـاـ / أـنـامـ فيـ حـظـائـرـ النـسـيـانـ / طـعـامـيـ الكـسـرـةـ .. وـالـمـاءـ .. وـبـعـضـ التـمـرـاتـ الـيـابـسـةـ / وـ هـاـ أـنـاـ فيـ سـاعـةـ الطـعـانـ / سـاعـةـ أـنـ تـخـاذـلـ الـكـمـاـ .. وـالـرـمـاـ .. وـالـفـرـسـانـ / دـعـيـتـ لـلـمـيدـانـ! / أـنـاـ الـذـيـ مـاذـقـتـ لـحـمـ الصـنـاـ .. / أـنـاـ الـذـيـ لـاحـولـ لـيـ أـوـ شـانـ .. / أـنـاـ الـذـيـ أـقـصـيـتـ عـنـ مـجـالـسـ الـفـتـيـانـ، / أـدـعـيـ إـلـىـ الـمـوـتـ .. وـ لـمـ أـدـعـ إـلـىـ الـمـجاـلسـ!! / تـكـلـمـيـ أـيـتـهـاـ النـبـيـةـ المـقـدـسـةـ / تـكـلـمـيـ .. تـكـلـمـيـ .. / فـهـاـ أـنـاـ عـلـىـ التـرـابـ سـائـلـ دـمـيـ.^١

كما يلاحظ أن الشاعر لا يشير إلى «عنترة» تصريحاً، ولا يذكره باسمه، بل يلمح إليه ضمناً حين يذكر «عبيد عبس»، ويقنع بالإيماء إليه مع استعانة بمقابلات تصويرية غزيرة الدلالة: من يرعى الإبل ويجتاز ويرها، ثم يكون طعامه الكسرة والتمرة! ومن ينام في حظائر النساء ثم يدعى إلى الميدان! ومن ينكر ساعة المحالسة ثم يذكر ساعة الموت!^٢ لهذا استوحى الشاعر صورة عنترة بإشعاعاتها الأصلية والمضافة، دون أن يعمد إلى السرد التقريري أو الحكاية المحبوكة.

مضافاً إلى ذلك أن الشاعر قام باستدعاء شخصية «عنترة» مستخدلاً آلية «الدور» المتبلورة في تقنية القناع، مكتفياً بدورها واسم قبيلتها دون التصرّيف بأسها المباشر، ويلاحظ «أنَّ آلية الاستدعاء قد تناسب تناسباً واضحاً مع السياق، نظراً لأنَّ الاسم المباشر لعنترة بن شداد، يحظى بقدر كبير من صفات العزة والشرف في الوعي الجمعي، لا تناسب مع عالم العبودية والذل الذي يلح الشاعر على تصويره في هذا الجزء من النص». فضلاً عن أنَّ ذكر الشاعر لاسم القبيلة «عبس» مصاحباً للدور «ال العبودية» في قوله: «ظللتُ في عبيد عبس» يدلّ على أن دور العبودية هو الدور المخصص لعامة الشعب ومعظم أفراد القبيلة، وأنه ليس مقصوراً على عنترة وحده، والحال أنَّ التداعيات الدلالية لمادة «عبس» والتي تثير في الذهن معاني التجهم والشدة، وقطعيب ما بين العينين، تتفق تماماً مع دلالة السياق العابسة والبائسة المعبرة عن الشعب الكادح المطحون.^٣

^١. المصدر نفسه، صص ١٦٢-١٦١.

^٢. محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، صص ١٥٦-١٥٥.

^٣. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٨٩.

ثم معرفتنا بأنّ تاريخ القصيدة هو ١٩٦٧/٦/١٣ ينبيء عن معادل عترة، و هو المقاتل العربي (والإنسان العربي) الذي ظلّ خارج دائرة التأثير في القرار، وعندما نشبّت الحرب طلب إليه أن يقاتل وأن يردّ الأعداء! لقد أهملوه وعند الحرب تذكّروه، فأي نصر يتوقّع منه؟! بناءً على ذلك يمكن لنا القول بأنّ شخصية عترة كمعادل موضوعي للمواطن العربي الكادح الذي لا يهتمّ بوجوده أحد من الحكام حتّى تقع الكارثة، فيهرونون إليه مستجدّين، ويدأدوا التغيّي بالعامل والفلاح والشعب الأصيل و..! بعبارة أدقّ جعل أمل دنقل «عترة» رمزاً للشعب العربي؛ فقد ترك هذا الشعب (عترة) مهملاً في المراعي، ليس له إلاّ أحقر الأعمال التي لا تسمن و لا تغني من جوع، وعندما جدّ الجدّ دُعي للترال، فائتى يكون ذلك؟! وأشدّ إيلاماً وتناقضًا من ذلك الإلحاد عليه بأن يلقى بنفسه إلى الموت و قبل ذلك كان منبوذاً^١!

وفي الجملة، أخذ أمل دنقل في هذه القصيدة من القناع وسيلة للتعبير عن تجربة «حرب حزيران» بصورة رمزية وغير مباشرة، وذلك الحديث من خلال شخصية شعبية وفولكلورية لعترة، وهذه العملية خفّف من حدة العناية وال المباشرة وأضفى على صوته نبرة موضوعية ومسحة من الغموض والإبهام. في الوقت نفسه حاول أن يتحدى عبر هذه الشخصية المتقنّع بما القضايا السياسية والاجتماعية ويعبر عن أسباب النكسة في العلاقة بين المواطن والسلطة؛ وهذا ما يدعونا إلى الاعتقاد إلى أنّ تقنية القناع جعلت النص الدنلي قابلاً لتعديّة القراءات النقدية.

٤- قناع الشخصية الأدبية، المتنبي فوذجاً

استدعاي أمل دنقل شخصية المتنبي في قصيده «من مذكرات المتنبي في مصر» وحاول أن يعبر من خلاله عن تجربة سياسية معاصرة، وهذا يعني أنّ بعد السياسي من بين أبعاد شخصية المتنبي كان أكثر أهميّة له. استخدم الشاعر شخصيته التراویة كقناع أراد من خلاله إيصال مجموعة من المواقف والأراء المشوّدة في إطار الاستغراق الكلّي. لذلك جعل هذه الشخصية عنواناً على مرحلة ثرّ بها مصر والبلاد العربيّة في الستينيات وتحديداً بعد نكسة ١٩٦٧^٢.

^١ خالد الكركي، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، ص ٥٦ و عاصم محمد أمين بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ص ٦٦.

^٢ تأثر زين الدين، أبوالطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٦.

غير أنّ المتنبي عند شاعرنا لا يجرب حياة ذهبية ملوءة بالخير والعطاء جنب سيف الدولة (رمز الجد العربي الأصيل والفروسية العربية المنتصرة)، بل يعيش عند كافور الإخشيدى الحبشي (رمز الخزي والعار والكسيل الذى كان يكيل له الوعود ويتناطه دون أن يعطيه شيئاً). وهذا ما جعل أمل دنقل يستفيد من رحلة المتنبي إلى مصر والتحاقه بباطل كافور واحتقاره له مع اضطراره لمدحه، مع استعارة حبس كافور للمتنبي في سياق شعرى جميل وإسلوب قصصي ناجح مع الاستعارة بتقنية القناع من بداية قصidته حتى نهايتها، حيث يقول على لسان المتنبي:

أكره لون الخمر في القتينة/ لكنني أدمتها.. استشفاء! / لأنني منذ أتيت هذه المدينة/ وصرت في القصور ببغاء! / عرفت فيها الداء!! / أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور/ ليطمئن قلبه؛ فما يزال طيره المأسور/ لا يترك السجن ولا يطير! / أبصر تلك الشفة المثقوبة ووجهه المسود. والرجلة المسلوبة/ ..
أبكي على العروبة!^١

ومن خلال الفقرات الماضية يبدو أنّ أمل دنقل أخذ يتحدى من خلال قناع المتنبي عن دوره النذليل في بلاط كافور وكراهيته لهذا الدور وقهره عليه، فيرى أن دوره ينحصر منذ أصبح شاعراً للقصر في كونه «ببغاء» يردد ما تطلبه السلطة، فهو - كشاعر - مقهور ومحير على التغنى ببطولات كافور الملوهومة، والحال أنه يعلم أنّ هذا الحكم لا يستحق مدحًا؛ إذ لا يرى فيه ملامح البطل القادر على تحقيق آمال العرب، فيبكي على العروبة.

وما أنّ شاعرنا أمل دنقل متغلب على مشاعر المزيمة والانكسار إثر نكسة ١٩٦٧، فيسقط هذه المشاعر الأليمة على شخصية المتنبي الفنان الأسير الذي تجبره السلطة الغاشية التي تمثل في كافور الإخشيدى على أن ينشد فيه المدائح.

يوميء، يستنشدك، أنشده عن سيفه الشجاع/ وسيقه في غمده .. يأكله الصدا! / وعندما يسقط جعناء الثقلان وينكفيء؟ أسير متغلب الخطى في ردهات القصر/ أبصر أهل مصر.. / يتظرونـه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاء!^٢

النصّ الذى بين أيدينا يبين لنا أن الشاعر استخدم في هذا الجزء نوعاً من المفارقة، إذ إنّ كافور يمثل النموذج الأعلى للحاكم القوي الشجاع، فتعلّقت آمال الشعب به، وتقدم إليه بالظلمات والرقاء!

^١. أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٣٧.

^٢. المصدر نفسه، ص ٢٣٨.

والحال أنه يمثل السلطة الضعيفة العاجزة المهزومة، التي تحاول تغطية ضعفها وعجزها بلوغ من الدعاية الزائفة.

ومن الملاحظ أنَّ أمل دنقل يسعى للالتحام العميق بشخصية مستدعاً عن طريق القناع، حيث يتحول هذا الالتحام في الجزء الباقي من النص إلى رابط شكليّ يعتمد على «التناص» الذي يسيطر عليه صوت الشاعر المعاصر فيقول على لسان المتنبي:

عيد بأية حال عدت يا عيد؟/ بما مضى؟ أم لأرضي فيك تهويدي؟/ «نامت نواطير مصر» عن عساكرها / وحاربت بدلاً منها الأنashid! / ناديت: يا نيل هل تجري المياه دماً / لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا؟/ عيد بأية حال عدت يا عيد؟^١

كما هو واضح أنَّ الشاعر يتناص مع دالية المتنبي الشهيرة التينظمها في هجاء كافور قبل أن يرحل عن مصر، حيث قال:

بما مضى أم لأمر فيك تجدد

عيد بأية حال عدت يا عيد

فقد بشمن وما تفني العنايد^٢

نامت نواطير مصر عن ثعالبها

وهذه العملية في نهاية القصيدة تدفعنا إلى الإعتقد بأنَّ أمل دنقل حريص على الالتحام بالشخصية المتقطعة بها. غير أنه قام بتحويل في نص مستدعى لثلاثة الغرض الذي يرمي إليه؛ لأنَّه «أراد أن يدين سياسة اليهود وتخاذل المؤسسة العسكرية عن حماية البلاد»^٣، بتعبير آخر إنَّ المهم الفكري القائم في ذاكرة الشاعر هو أنَّ السلطة المصرية في ذلك الوقت كانت أشبه بالحارس النائم الذي يبلو مخيناً وإن كان لا يملك الدفاع عن نفسه في حقيقته الأمر؛ لأنَّها قد غفلت عن تدعيم الجيش وتنمية كفاءاته القتالية، واكتفت بمواجهة العدو بالأناشيد التي تهدده بالوليل والثبور وعظائم الأمور. ولاشك في أنَّ الشعر في مثل هذا السياق يصبح عدم الجندي، حيث لا تصلح الأناشيد لمواجهة المدافع، لهذا كانت نكسة ١٩٦٧ نتيجة طبيعية لتلك السياسة الفاشلة».^٤

وأكبر الظن أنَّ المتنبي المعاصر (أمل دنقل) يطلب من كافور (الحاكم العربي الزائف) أن يفي بوعيده وأن يسترد ما احتلَّ من أراضيه وألا يتقاعس عن المسؤولية التي فُوِضَت إليه، لكنَّ كافور

^١. المصدر نفسه، ص ٢٤٢.

^٢. أبو طيب المتنبي، الديوان، ج ١، ص ٣٩٣، ٣٩٦.

^٣. عبدالسلام المساوي، البيات الدالة في شعر أمل دنقل، ص ١٧٧.

^٤. أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص ٢٨٣-٢٨٢.

مواعيده للمنتبي (أمل دنقل أو الإنسان العربي المعاصر) مواعيد عرقوب، لذلك جاءت هذه القصيدة كتعبير عن انتقاد واضح للسلطة السياسية وعدم تحملها مسؤولية الخيبة، وأراد فيها الشاعر أن «يعري» من خلال توظيفه لهذا الموقف حقيقة بعضقوى الضعيفة المهزومة التي تحاول أن تغطي ضعفها أمام العدو بعمارة السلطان على رعياتها في الداخل، وإخفاقها في صنع أمجاد حقيقة بكماتها وصمودها باحتلاق أمجاد دعائية زائفة على ألسنة الشعراء». ^١

خلاصة القول أن دنقل يكره كل الكره تمر السلطة المهزومة على الرعية ويتحدى في نصه الشعري القضايا السياسية ويدين تقاعس الحكماء العرب مع الاستعانت بشخصية المنتبي والتكلم من خلالها، غير أن السرد يغلب في هذا النص على الإنشاء، وتكثر الأفعال الماضية، وهذا يعود إلى أن الشاعر يحرص على أحاسيس المنتبي أكثر من حرصه على أحاسيسه هو نفسه، ولذلك كان مؤرخاً أكثر منه شاعراً، والمنتبي في نصه الشعري يعيش في العهد العباسي وليس في العصر الحديث! وهذا ما يؤخذ على شاعرنا أمل دنقل.

المتيبة

إن ما يمكن أن نستبطنه من النصوص المدروسة هو أن الشاعر استفاد من آليات متعددة للتقطيع بالشخصيات التراثية في قصائده، من مثل آلية «القول» عند التقعن بال المسيح، وآلية «الدور» عند التقعن بعترة، مع اعتماده على أسلوب التجويم (المونولوج الدرامي) والحووار (الدياليوج) كما كانت الحال عند التقعن بسبارتاكوس والمنتبي. والشاعر دنقل يمتلك القدرة على تطوير التجربة السابقة والتصرف بها، وإضافة دلالات جديدة لتناسب الشخصية المتقطّع بها وبخبرته المعاصرة؛ هذا ما رأينا عند معاختنا لشخصية سبارتاكس الذي جعل الشاعر حياته تنتهي على جبل المشنقة، على التقىض من واقعه التاريخي، أو جعل من المنتبي صوتاً لإدانة الأوضاع السياسية والاجتماعية في مصر، فالقناع جعل نصه الشعري رمزاً قابلاً لعدمية القراءات النقدية؛ إذًا رسالة الشاعر لاتصل إلى القاريء بصورة مباشرة بل من خلال وسيط هو شخصية القناع التي تمثل الموضوع في التجربة القناعية.

ولعلنا لاجناب الصواب حين نستنتج أن شخصيات أمل دنقل المتقطّع لها لاتخرج في الغالب عن نطاقها الحدّ، وهي شخصيات انقلالية متمرة على زمامها وواقعها لا تستسلم، وإنما تتمرّد حتى لو كان قرّدها محكوماً عليه بالهزيمة منذ البداية. انطلاقاً من هذا الفهم فإن اللحظة التي يختارها الشاعر

^١. على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، ص ١٣٩.

من حياة الشخصيات التراثية هي لحظة المفاجأة والانكسار مع تكثيف البعد التراجيدي، وهذا ما وصلنا إليه عند معالجة جميع الشخصيات التي قام الشاعر بالتقى معهم. ثم لا يمكن عدم الاعتراف بأنّ التراث جزء مهم من كيان أمل دنقل الشعري، فإنه يعتمد في قصيدة القناع على روح من التجربة التراثية وشخصياتها وينتقل نصاً رمزاً بما فيه من مفارقة وانزياح وسخرية لقراءة الحاضر وتأويل الواقع الراهن بعيون هذه الشخصيات مع إلغاء دلالتها المعهودة.

قائمة المصادر والمراجع

- الكتاب المقدس.

١. أبوهيف، عبدالله، **قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤ م.
٢. بني عامر، عاصم محمد أمين، **لغة التضاد في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، عمان: دار الصفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥ م.
٣. البياتي، عبد الوهاب، **تجربتي الشعرية**، الطبعة الثالثة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٣ م.
٤. ثامر، فاضل، **معالم جديدة في أدبنا المعاصر**، الطبعة الأولى، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٥ م.
٥. الجندي، درويش، **الرمزيّة في الأدب العربي**، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٢ م.
٦. حداد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦ م.
٧. خليل حجا، ميشال، **أعلام الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش**، الطبعة الأولى، بيروت: دار العودة، ١٩٩٩ م.
٨. داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، مصر: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، د.ت.
٩. دنقل، أمل، **الأعمال الشعرية الكاملة**، (د.ط)، بيروت: دار العودة، د.ت.
١٠. النوسري، أحمد، **أمل دنقل شاعر على خطوط النار**، الطبعة الثانية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤ م.

١١. زين الدين، ناصر، ابوالطيب المتنبي في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩ م.
١٢. ضيف، شوقي، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، الطبعة الرابعة و العشرون، مصر: دار المعارف، ٢٠٠٣ م.
١٣. العبادي، مصطفى، محاضرات في التاريخ الروماني، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة كريدينة إخوان د.ت.
١٤. عباس، احسان، التجاهات الشعرية في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الثالثة، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠١ م.
١٥. عشري زايد، علي، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الأولى ، القاهرة: دار غريب، ١٩٨١ م.
١٦. عصفور، جابر، «أيقونة الشعر المعاصر - مهيار الدمشقي»، مجلة «فصول»، مع ١، العدد ٤، ١٩٨١ م.
١٧. علي، عبدالرضا، دراسات في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥ م.
١٨. العيد، يحيى، في القول الشعري، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٨ م.
١٩. فتوح أحمد، محمد، واقع القصيدة العربية، الطبعة الأولى، مصر: دار المعارف، ١٩٨٤ م.
٢٠. قميحة، جابر، التراث الانساني في شعر أمل دنقل، الطبعة الأولى، القاهرة: جامعة عين شمس، ١٩٨٧ م.
٢١. الكركي، خالد، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجليل، ١٩٨٩ م.
٢٢. كندي، محمد علي، الرمز والقناص في الشعر العربي الحديث، الطبعة الأولى، لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٣ م.
٢٣. المتنبي، ابوالطيب، الديوان، شرح عبدالرحمن البرقوقي، (د.ط)، بيروت: شركة دار الأرقام ابن أبي الأرقام، د.ت.
٢٤. مجاهد، أحمد، أشكال التناص الشعري، الطبعة الأولى، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ م.

٢٥. مجلي، نسيم، **أمير شعراً الرفض**، الطبعة الأولى، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤ م.
٢٦. محمد أبو جبين، عطا، **شعراء الجيل الفاصل**، الطبعة الأولى، عمان: دار المسيرة، ٢٠٠٤ م.
٢٧. المساوي، عبدالسلام، **البنيات الدالة في شعر أمل دنقل**، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٤ م.
٢٨. موسى، خليل، **بنية القصيدة العربية المعاصرة**، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣ م.
٢٩. الميداني، أبوالفضل أحمد بن محمد، **مجمع الأمثال**، القاهرة: ١٣٥٢ هـ.
٣٠. وهبة، مجدي، **معجم مصطلحات الأدب**، الطبعة الثانية ، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤ م.

تأثير أسطورة سيزيف اليونانية في قصيدة "كتبيه" لأخوان ثالث وقصيدة "في المنفى" للبياتي

* الدكتور شهريلار هميّ

** الدكتور جهانگير أميري

*** الدكتور پیمان صالحی

الملخص

كانت أسطورة سيزيف، ولا تزال من المصادر الموحية لدى الشعراء المعاصرين العرب والإيرانيين. لقد ورد في إحدى الأساطير اليونانية القديمة أنَّ «سيزيف» حُكم عليه، بسبب تمرّده على الآلهة أن يرفع صخرةً عظيمةً من أسفل الجبل إلى أعلىه إلا أنه لم يتمكّن من أداء مهمته رغم محاولاته الجادّة وجهده البليغ، إذ إنَّ الصخرة أفلّتت من يديه حين وصولها إلى القمة. وهكذا أراد له القدر أن يعيّد عملية نقل الصخرة ولكنّه لم يجِن في كل مرّة سوى الفشل والخيبة، ويظلُّ هكذا إلى الأبد وبذلك أصبح رمز العذاب الأبدي.

لقد استوحى الشعراء من هذه الأسطورة مفاهيم متعددة ومتختلفة بحسب اختلاف وجهات نظرهم وقراءتهم لها؛ اجتماعياً، وفلسفياً، وثقافياً... وما هذا البحث إلا (رؤى سياسية) لأسطورة سيزيف، قنّماها الشاعران المعاصران؛ مهدي أخوان ثالث و عبد الوهاب البياتي، ووصلت إلى نتاج عدّة منها: أنَّ الأوضاع الإجتماعية المتدهورة قد تركت في أشعار البياتي وأخوان ثالث صدىً حزينًا متشاريًّا، حيث أخذ كلٌّ من البياتي وأخوان ثالث بنظم قصيدة يصور فيها أفكاره ويعبر عن آرائه في تلك القصيدة باستخدام أسطورة سيزيف، والرسالة الموجهة إلى القارئ هي الدعوة إلى العمل الجماعي ومقاومة المشاكل وعدم الخضوع لللّيأس والاستسلام.

كلمات مفتاحية: مهدي أخوان ثالث، عبد الوهاب البياتي، أسطورة سيزيف، الشعر المعاصر، الاستيحاء، القراءة السياسية.

*- أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي.

** أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة رازي .

*** أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة إيلام، salehi.payman@yahoo.com

المقدمة

عندما نتتبع ثقافة الشعوب نجد أنَّ لكلَّ منها أساطيرٍ تركت آثارها وبصماتها على حياته. والأساطير، بادئ ذي بدء، تكون عند أمّة من الأمم ثم تنتقل عبر العلاقات الثقافية إلى سائر الأمم، ولذلك تتضمنّ الأساطير خصائص ورموزاً مشتركة رغم تنوع أسمائها لدى مختلف الشعوب. وللأساطير دور كبير في الأدب المعاصر لا يُستهان به، إذ إنَّ الشعراء المعاصرین تمكنوا، بفضل الأساطير، مِنْ بحاجز القوالب الشعرية التقليدية والدخول بالشعر إلى عوالم جديدة رحمة لا تحدُّها الحدود الضيقية. وهكذا حاول الشعراء أن يقربوا الأساطير من حياة الناس والاستفادة منها للتعبير عن الأحداث والتجارب الجديدة التي ألمت بحياة الشعوب ولا يفوتنا أن نقول إنَّ الأساطير تحمل حيزاً كبيراً ومساحة شاسعة من الشعر المعاصر إلى درجة سُمِّيَّ الشعر المعاصر بالشعر الأسطوري أو أدب الأساطير واعتبر الشاعر العملاق بدر شاكر السّيّاب الأسطورة سمة الشعر الحديث ووصف العصر الحديث بائته عصر متميز من حيث اهتمامه بالأدب الأسطوري من بين العصور.^(١)

على صعيد آخر، تعتبر الإتجاهات السياسية والإجتماعية من المؤشرات الأساسية للشعر المعاصر، لأنَّ الشعراء عمدوا إلى التعبير عن هموم الناس وآلامهم فجاءت أشعارهم مرآة صافية تعكس بوضوح حياة الناس وتصور تطعاتهم وهواجسهم أصدق تصوير. هذا الاتجاه إلى حياة الناس، بمحده في الشعر العربي والفارسي المعاصرين، وذلك للتتشابه التام بين ظروف الحياة التي نشأ في أحضانها الشعراء. (البيان) وأخوان ثالث) من الشعراء المعاصرين الذين شغلت بهم قضايا مشتركة وهواجس متتشابهة. فقد كان كُلُّ منهما يدرك الظروف الاجتماعية إدراكاً تاماً وقام بطرح الحلول التي من شأنها أن تُنقذ الشعوب من الأوضاع السيئة الخيطنة بhem، لو تم العمل بها. يرى (البيان) وأخوان ثالث) أنَّ الطريق الوحيد الذي يضمن الخلاص للشعوب هو الوقوف بوجه الظلم. فدعوا الجماهير وجمهور الناس إلى الشورة على واقعهم المرير وعلى كلِّ من سبب هذه الأوضاع المأساوية. كان الشاعران يعتبران أنفسهما مدينيين لعموم الناس ومكلفين بهدائهم. والدوافع الشعرية التي وضعها هذان الشاعران تعبّر تعبيراً صادقاً عن التزامهما الاجتماعي والسياسي.

تُعدُّ أسطورة (سيزيف) إحدى المصادر التي استلهم منها الشاعران المعاصران؛ مهدي أخوان ثالث وعبدالوهاب البياتي، استلهماً سياسياً، والسؤالان اللذان نريد الإجابة عنهما من خلال هذه الدراسة المقارنة هما:

^١ - بدر شاكر السّيّاب، «أخبار وقضايا»، مجلة الشعر، ص ١١٢.

١- ما هي الدوافع التي دفعت الشاعرين؛ أخوان ثالث و البياتي، إلى قراءة الأسطورة هذه، قراءة سياسية؟

٢- ما هي العناصر التي مزجها هذان الشاعران بأسطورة سيزيف للتعبير عن أفكارهما؟ قبل الدخول في البحث، تجلب الإشارة إلى الدراسات التي تمت حول الأسطورة بشكل عام، أو حول أسطورة سيزيف بصورة خاصة. فقد تمت في هذا المجال دراسات عديدة، منها:

- البحث الذي أعدّه محمد عبد الرحمن يونس بعنوان «الأسطورة في الشعر والفكر»

- البحث الذي أعدّه عبد الرضا علي التوتري وعنوانه «القناع في الشعر العربي المعاصر»

- بحث آخر أسعد رزوق وهو يحمل عنوان «الأسطورة في الشعر المعاصر»

- وبحث لأنس داود بعنوان «الأسطورة في الشعر العربي الحديث»

- البحث الذي أعدّه عيسى أمين خاني في هذا المجال تحت عنوان: «أسطورة سيزيف وأثرها على الشعر الفارسي»، حيث أشار فيه الباحث إلى عدد من الشعراء الذين خضعوا لهذا التأثير، وليس منهم أخوان ثالث.

لقد جاء، في هذه البحوث المذكورة أعلاها وفي كثير من البحوث الأخرى، إشارات مفيدة للأساطير وأسطورة سيزيف كواحدة منها بشكلٍ موجز. ولكنَّ البحث الحاضري يُعدُّ جديداً مبتكرًا، إذ إنه تطرق إلى الشاعرين الإيراني والعربي؛ أخوان ثالث والبياتي، ومدى تأثيرهما بأسطورة سيزيف واختلاف وجهات نظرهما في قراءتها للأسطورة اليونانية تلك.

٢- نبذة عن أسطورة سيزيف

ورد في الأساطير الإيونانية أنَّ الحرية كانت حكراً على الآلهة ولم يكن للأحرار وطالبي الحرية سبيل للحصول عليها سوى مواجهة الآلهة التي تكافئهم ثمناً باهضاً. وكان سيزيف ملك منطقة «كورينت» وأشجع بطل في نفس الوقت. لقد قرّد سيزيف على «زئوس» وهو كبير الآلهة لاستبداده وغطرسته. وكان يعلم سيزيف أنَّ زئوس قد اختطف «آزينا» بنت إله الأهار ولما قام إله الأهار بسقي مزارع سيزيف رغم أحزنه وأشجانه لفقد بنته، قام سيزيف بإفشاء أسرار الآلهة عند إله الأهار مكافأة له. فأرسل زئوس إله الموت «تانتالوس» للقضاء على سيزيف، لكنَّ سيزيف البطل قيده بالسلسل والأغلال وقال سيزيف لزوجته: «إذا متْ بأي سببٍ كان فاتركي جسدي في ساحة المدينة عرياناً» مما ليث أن جاءت الآلهة لإنقاذ إله الموت وخلصوه من ريبة سيزيف. ثم نفي سيزيف إلى عالم الظلال عند «هاديس» فطلب سيزيف من هاديس إطلاق سراحه كي يذهب إلى زوجته وينتقم منها بمحنة

أنها تركت جثمانه وسط ساحة المدينة عرياناً. سمح له هاديس بالذهاب شريطةً أن يرجع إليه فور انتقامه من زوجته. ولكن سيزيف لم ينجز وعده بعد رجوعه إلى الأرض. ونفي سيزيف إلى عالم الأموات وعقب هذه المرة بعقوبة شديدة وهي أن يُدحرَّج صخرةً مائلةً من أسفل جبل رفيع إلى أعلىه وكتبَ عليه أن يقلُّ الحجر من يديه في كلِّ محاولة جديدة، فكان يكررَ هذه المحاولة إلى أن تنتهي في كلِّ مرة إلى نهاية مأساوية فاشلة، وهذه الدوامة الرهيبة تستمرُّ إلى الأبد. يا له من مصير كارثي ! يقول آليرت كامو: "هذا العبث والخيبة والهزيمة التي تكرر في ديمومة أبدية هي من أسوأ العقوبات التي عوقب بها المسكين سيزيف".^(١)

«الصخرة»، في هذه الأسطورة، هي رمز من الرموز التي أحاطت بالخرافة. كلَّ شيء في هذه الخرافة، وحتى سيزيف نفسه، يشكل جزءاً صغيراً من منظومة كبيرة. الجبل بدوره يكون رمزاً للسجن المؤبد الذي سجن فيه سيزيف بأعمال شاقة رهيبة. سيزيف نفسه هو رمز للمتمرد الذي يتمرد على النظام الذي يعرفه جيداً ولكن يرفضه بشدة، لأنَّه لا ينسجم مع رغباته وحاجاته. هو يريد أن يعيش حراً أبداً فيرفض الظلم والضيم ويقف في وجه كل من يريد أن يسلبه حريته وهو «زئوس». وزئوس في هذه الخرافة يرمي إلى كل من يرفض سلطانه وغضره. وأما الحجر، في هذه القصة، فلم يعد حيناً عادياً كغيره من الأحجار بل له شخصية مستقلة تمت بصلة إلى شخصية سيزيف. وهذا الحجر يكتسب مفهوماً جديداً ومغزى بعيداً. هذا الحجر أيضاً محكوم عليه بالصعود والهبوط إلى الأبد، المصير الذي لا نهاية له. ربما يتمنى الحجر أن يتخلصَ من هذه الدوامة العميماء ولكن هيهات، أتى له أن يتخلصَ هو وسيزيف وهو صاحباً زنزاناً واحدةً يتحملاً معاً هذا السجن الرهيب وربما يحيى يوماً يتخلصان فيه من هذه الكارثة!^(٢)

٣- نبذة عن حياة الشاعرين

ولد أخوان ثالث في مدينة مشهد سنة ١٣٠٧ هـ / ١٩٢٨ م. أنهى دراسته في معهد الفنون في فرع الحداوة وعمل كحداداً ملده، توظَّف بعدها في وزارة التربية والتعليم واحتفل بالتدريس في قرية من قرى طهران. حاز، عام ١٣٢٢ هـ / ١٩٤٣ م، على ميدالية ذهبية في مسابقات الشعر لمهرجان الشباب، واعتقل في السنة نفسها بتهمة النشاطات السياسية. قام بتدريس الأدب المعاصر في جامعات طهران

^١ - آليرت كامو، أسطورة سيزيف، ص ٤٥.

^٢ - سليمي، أفسانه سيزيف (بار معنایی سنگ)، مجله شعر در هنر نویشن، ص ٢٥٦.

وإعداد المعلمين إلى أن وافته المنية عام ١٩٩٠^(١) / ١٣٦٩ م من أهم أشعاره السياسية قصيدة «زمستان» (الشتاء)، و«كتيبة» (نقوش حجرية) و«پايز در زندان» (الخريف في السجن). كان أخوان ثالث شاعراً سياسياً دون أن يتزع إلى السياسة أو يصرّح بها. تلك الأحداث السياسية التي مرت بها بلده تشكل قسطاً كبيراً من مضامين شعره. شعره مرآة صافية تعكس ما في البلد من ظلم وإرهاب وتعذيب، ويعكس اليأس والخيبة التي حلّت بالشعب الإيراني بعد حدوث الانقلاب العسكري الذي أطاح بحكومة مصدق في ٢٨ مرداد عام ١٣٣٢ ش/ ١٩٥٣ م. وكما يعكس غضب الشعب وضجره وتبرّمه بنظام الشاه، يعكس أيضاً ما كان في السجون المخيفة من تعذيب وإيذاء وأفعال وحشية. هكذا شعر أخوان يدلّ على تواجده المستمر في الميدان السياسي ومشاركته الفعالة في تقرير مصير الشعب.

اما الشاعر العراقي عبدالوهاب البياتي فقد ولد عام ١٩٢٦ م، ببغداد. تخلّى البياتي عن البحور الخليلية وأصبح من روّاد الحداثة في الشعر وأحد مؤسسي الشعر الحديث في الأدب العربي. غادر بغداد وسافر إلى بلاد مختلفة ومنها إيران. بدأ البياتي رحلته الشعرية كشاعر رومانتيقي ولكنه جرب أيضاً سائر المدارس الشعرية كالواقعية والرمزية وأخذ ينظر إلى العالم نظرة صوفية. وهو الذي ابتكر فنَّ (النقاو) في الشعر العربي الحديث. طبع البياتي ديوانه الشعري الأول بعنوان (الملائكة والشيطان) في عام ١٩٥٠ وديوانه الثاني تحت عنوان (أباريق مهشمة) عام ١٩٥٤^(٢). أصبح البياتي ممنوع الدخول إلى وطنه العراق من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٨ جراء معارضته الحكومة العراقية في تلك الفترة، إلى أن وافاه الأجل سنة ١٩٩٠^(٣).

٤- سيريف في قصيدة «كتيبة» لأنّوأن ثالث

تُعدُّ هذه القصيدة من أجمل وأروع قصائدِه التي تحمل في شعائِرها المفاهيم السيريفية، حيث تتطرق إلى قضايا الجبر و إليأس وما يدخل في هذه المنظومة. «كتيبة» رواية ذات طابع أسطيري وإنساني. تروي لنا حكاية تبدلت إلى مأساة بشريّة.^(٤) مضمون القصيدة الرئيس يروي قصة جماعة من الرجال والنساء عند حجر عظيم مقيدين في الأصفاد. والشاعر نفسه واحد من هؤلاء المكبلين، يسمع صوت غريب يشجّعهم على الكشف عن أسرار ما نقش على الحجر. وسرعان ما تتوجه الجماعة نحو

^١- شهريل شاهين ذي، نقد و تحليل اشعار مهدى اخوان ثالث، ص ٣٧-٢١.

^٢- أبو القاسم محمد كرۇ، عبدالوهاب البياتي بين الذكريات والوثائق، ص ١٢.

^٣- روبرت كامبل، أعلام الأدب العربي المعاصر، ص ٣٣٨.

^٤- فرج سركهی، ناگه غروب کدامین ستاره، آدینه، ص ٢٦.

الحجر زاحفة، ثم يعتلي أحدهم الحجر و يقرأ كتاباته المغيرة: «من يقلبني ظهراً على بطن، يكشف النقاب عن أسراري». فعملت الجماعة على قلب الحجر ولكن كم كانت دهشة الجماعة كبيرةً حينما رأت أنَّ ما كتب على ظهره هو عين ما كتب على بطنه، فظللت خائبة، إذ أن جهودها ذهبت سدى وكانت بلا جدوى.

قصيدة «كتيبة» تصور أسطورة الإنسان المحبور الذي يتطلَّع وراء العالم للكشف عن أسراره وألغازه ولكنَّه لا يجد في العالم العلوي سوى ما رأه في العالم السفلي. وهكذا تكون قصيدة «كتيبة» لأنَّه ثالث، وهي منظومة تمثيلية، تجسيداً تماماً لمغزى أسطورة سيزيف الذي يتمثل في دوامة فلسفية تاريخية يتخلَّط فيها الإنسان المعاصر كما ظلَّ سizerيف يتخبَّط في مأساته. وللحجر الدور الأساس والبنيوي في خلق مفاهيم اليأس والخيبة والجبر المنطوية تحت أسطورة سizerيف وقصيدة أخوان هذه، ما يدلُّ على تأثير الشاعر بالأسطورة اليونانية. إليك بعض الأبيات منها:

فتاده تخته سنگ آنسوی تر، انگار کوهی بود، (ثمة صخرة تساقطت وكانتها جبل ضخم)
و ما این سو نشسته، خسته انبوهی، (و نحن جالسون هنا متبعين من الزحام)
زن و مرد و جوان و پیر، (نساء و رجالاً، شباباً و شيوخاً)
همه با يکديگر پيوسته، ليک از پاي، (كلهم مرتبطون ولكن أرجلهم مشدودة)
و با زنجير، (بالسلاسل)

اگر دل مي کشيدت سوي دخواهي (لو كان القلب يجذبك نحو الحبيب)
به سويش مي توانستي خزيدين، ليک تا آنجا که رخصت بود (لكان بإمكانك الرحف إليه ولكن
بقدر...)

تا زنجير، (تسع لك الأغلال)
ندانستيم (لم نعرف)

ندائي بود در رویاي خوف و خستگيها مان (إن كان نداءً تلقيناه في حلم الخوف و المتابع)
و يا آواي از جاي، کجا؟ هرگز نپرسيدم (أو صوتاً سمعناه من مكانٍ ما، من أين؟ لم نتساءل فقط)
چنين مي گفت: (هكذا كان يقول مرآت عديدة)

«فتاده تخته سنگ آنسوی، وز پيشينيان پيري (ثمة صخرة صماء، و من الأجيال الماضية شيخ)
بر او رازی نوشته است، هر کس طاق هر کس جفت» (قد كتب عليها سره، كل واحد متنَا إن
فردًا أو زوجًا)

چنین می گفت چندین بار (يقول أكثر من مرة)
صداء، و آنگاه چون موجی که بگریزد ز خود در خامشی می خفت. (ثمة صوتٌ ولكنَّه خفتَ
كالموحة التي هرب عن نفسها في صمتٍ و خفوتٍ)

و ما چیزی نمی گفتیم (ولم تتفوه بشيءٍ)

و ما تا مدتی چیزی نمی گفتیم (ولم تتفوه بشيءٍ ملتهٍ)

پس از آن نیز تنها در نگه مان بود اگر گاهی (بل ربما تحسدت في أحاظتنا)
گروهی شک و پرسش ایستاده بود (فتحة من الشكوك والأسئلة)
و دیگر (وأيضاً)

سیل و خستگی بود و فراموشی (فيضان وتعب و نسيان)

و حتی در نگه مان نیز خاموشی (وحتى ثمة صمت رهيب في نظراتنا)
و تخته سنگ آن سو او قتاده بود. (و كانت الصخرة قد سقطت جانبها)

شي که لعنت از مهتاب می بارید (في ليلة تساقط فيها اللعنة من ضوء القمر)
و پاهامان ورم می کرد و می خارید (و كانت أرجلنا تعاني الورم والحككة)

یکی از ما که زنجیرش کمی سنگینتر از ما بود، لعنت کرد گوشش را (لعن سمعه الذي كانت
أغلاله أثقل قليلاً من أغلال الآخرين)

و نالان گفت: باید رفت (وقال في أين: يجب أن نذهب)

و ما با خستگی گفتیم: (فأجبناه متعيناً:)

لعنت بیش بادا گوشمان را چشمنا را نیز، (المزيد من اللعنة على أسماعنا وأبصارنا!)
باید رفت (يجب أن نذهب)

و رفتیم و خزان رفتیم تا جایی که تخته سنگ آنجا بود (فمضينا قدمًا زحفاً إلى حيث الصخرة
الصماء)

یکی از ما که زنجیرش رهاتر بود، بالا رفت، آنگه خواند (تسلق الذي كان في قيده رحبة وأخذ
يقرأ:)

کسی راز مرا داند (إنما يعرف سري)

که از اینرو به آنروم بگرداند (من يقلبني ظهراً على بطني)

و ما با لذتی این راز غبارآلود را مثل دعایی زیر لب (و كننا نردد هذا السرّ المغبر بلذة وبصمت

كتعويذه)

تكرار مي كرديم

و شب شط عليلي بود پر مهتاب (كان ضوء القمر قد ملأ أرجاء الليل)
 هلا، يك ... دو ... سه ديگر بار (هيّا بنا! واحد...اثنان...ثلاثة. من جديد)
 هلا، يك ... دو ... سه ديگر بار (هيّا بنا! واحد...اثنان...ثلاثة. مرة أخرى)
 عرقريزان، عزا، دشنام، گاهي گريه هم كرديم (كتّا نتصبّب عرقاً، نرثي أنفسنا حيناً و نشم حيناً و
 نبكي حيناً)

هلا، يك، دو، سه، زينسان بارها بسيار (هيّا بنا... واحد...اثنان... ثلاثة... وهذه هي فعلتنا مرّات
 عديدة)

چه سنگين بود اما سخت شيرين بود پيروزي (ما انقل الانتصار! ولكن ما أحلاه في الوقت ذاته!)
 و ما با آشنا ت لذتي، (نشعر بلذة هي آنس لذة و آلفها لذينا)
 هم خسته هم خوشحال، (يكتفنا التعب والسرور معاً)
 ز شوق و شور مalamal. (وملأ كياننا الاشتياق والحماس)
 يکي از ما که زنجيرش سبکتر بود (فحیا الذي كانت أغلاله أخف)
 به جهد ما درودي گفت و بالا رفت، (جهودنا ومن ثم تسلق)
 خط پوشیده را از خاك و گل بسترده با خود خواند (و هو یُحلّ الخط الذي أخفاه المكسو
 التراب والوحول متمماً)

و ما بي تاب (ونحن نشعر بالفرغ والارتباك)
 ليش را با زبان تر کرد ما نيز آنچنان كرديم (ثم مضّ و فعلنا نحن مثل فعله أيضاً)
 و ساكت ماند (ولزم الصمت)

نگاهي کرد سوي ما و ساكت ماند (ألفي نظرة علينا و سكت)
 دوباره خواند، خيره ماند، پنداري زيانش مرد، (قرأ ثانية، ثم حملق في وجوهنا كأن لسانه قد مات!)
 نگاهش را ريوده بود ناپيداي دوري، ما خروشيلسم (أخفى نظرته، فصحنا في وجهه):
 بخوان! او همچنان خاموش (اقرأ! ولكنه ظل صامتاً)

براي ما بخوان! خيره به ما ساكت نگاه مي کرد، (اقرأ لنا! ولكنه حدق في وجوهنا في وجوم و
 صمت)

پس از ختی (بعد فترة قصيرة)

در اثنای که زنجیرش صدا می کرد (بينما كانت قيوده تصدر صريراً)

فرود آمد، گرفتیمش که پنداری که می افتاد (أخذ بالهبوط فأمسكنا، إذ إنّه كاد يسقط)

نشاندیمش (أجلستاه)

بدست ما و دست خویش لعنت کرد، (فلعن يده و أيدينا لعناً)

چه خواندی، هان؟ (ماذا قرأت يا هنا؟)

مکید آب دهانش را و گفت آرام: (فقال و هو يتلعر يرقه مهلاً)

نوشته بود (كان مكتوباً)

همان، «کسی راز مرا داند (لن يطلع على أسراري)

که از این رو به آروم بگرداند» (إلا من يقلبني ظهراً على بطن)

نشستیم (فأجلسناه)

و به مهتاب و شب روشن نگه کردیم (ناظرين إلى ضوء القمر والليلة المقرمة)

و شب شط علیلی بود.^(١) (وكانت الليلة يهبّ فيها النسيم علیلاً)

توجد في قصيدة أخوان ثالث نقاط هامة بارزة يجدر الانتباه إليها :

أولاً: صور الشاعر الأجواء والأحوال جيداً. فقد مهد المقدمات وبين معالم الأشياء في وضوح تام وأشار إلى ما يتتصف به الزمان والمكان من صفات، ثم اختار مفردات تلائم مع الأجواء ووصف الأبطال بأسلوب حي نابض وبحركة وقوية وقد أدى كل ذلك بمهارة وتفوق تامين، إذ يجد القارئ نفسه في المعرك. المفردات: (فتاده، قناته سنگ، اینسو نشسته، پای در زنجیر، خسته انبوهي، زن و مرد جوان و پیر، ندا، خزیدن، راز، شب، مهتاب، هلا يك... دو... سه...، = الحجر، جالسين، مشدودة في السلاسل، متبعون، المرأة والرجل والشاب والشيخ، الهاتف، الرمح، السرّ، الليل، ضوء القمر، هيا بنا، واحد... اثنان... ثلاثة...). تكون وحدة مترابطة الأعضاء متناسبة المعاني يتولد منها منظومة معنوية رائعة يجعل القارئ يعيش في ساحة المعركة ويرى ويسمع كلمات الأبطال وكأنه واحد منهم.

ثانياً: القوافي الداخلية (کوه و ابوه) = (الجبل و زحمة الناس)، والعظمة وغرابة الحجر تقدم للقارئ سمفونية متناغمة رائعة. من جهة أخرى، تبلور القوافي الخارجية «نشسته و خسته» (جالس وتعبان)،

^١ - مهدی اخوان ثالث، دیوان، ص ٢١٧.

التعب والإرهاق الخانق للمقيدين بالسلال يدلّ بوضوح على أنّ القاسم المشترك بينهم هو الجر، والإنسان الجمود ليس أمّاً له إلّا مجالُ ضيقٍ يتسع باتساع الأغلال.

ثالثاً: البحر الشعري المزج (مفاعيلن - مفاعيلن...)، الذي اختاره الشاعر للقصيدة، أضفى عليها إيقاعاً موسيقياً تقيلاً ينسجم مع مفاهيم القصيدة الفلسفية والباعثة على التفكير.^(١)

رابعاً: لغة القصيدة الجزلة تتلائم مع روح الحماس التي تسود القصيدة. والمفردات والقواعد اللغوية التي طواها النسيان أو توقف استعمالها من شأنها أن تخلق بالقارئ في آفاق الأساطير البعيدة. مفردات من قبيل: (رخصت، خيل، دشنام، فتاده، و... = الرخصة، الجماعة، السب، المطروح و...) التي غمرها غبار القديم والخلق، لا يمكن تفسيرها إلّا في إطار الاتجاه الآخرى لللغة.

قصيدة «كتيبة» تحسيدٌ تأمّل للأحداث التاريخية والسياسية التي حدثت في فترة ما قبل الثورة الإسلامية في إيران، عام ١٣٥٧م. وش/١٩٧٩م. وتصوّرٌ واضحٌ للانتصارات. إنَّ تاريخ إيران المعاصر الذي يتعلّق بشورة إيران الدستورية، مليءٌ بالحرّكات الشعبية والثورات التي باعت بالفشل فلم تكن ثمارها إلّا الهزيمة والخيبة، محاولةٌ سيريف في رفع الصخرة إلى أعلى الجبل، والجماعة المقيدة بالسلال في قصيدة «كتيبة». هذه الأحداث المرأة والهزائم المتتابعة نفتحت روح الخيبة واليأس في نفوس الإيرانيين وأطفأت نور الأمل لديهم. «كانت قصيدة (كتيبة) صدى للأحداث التي جرت في إيران إثر الانقلاب العسكري عام ١٩٥٣م/ش ١٣٣٢م والهزيمة التي لحقت بالنهضة القومية»^(٢). الشعوب التي داست الأنظمة الاستبدادية حريتها وقيمها الإنسانية وسلبت حقوقها تعيش في النطاق الضيق الذي رسّمه لها الأنظمة الجائرة. وهذه الشعوب تتطلع إلى الحصول على الحرية والانتصار على الأنظمة الظالمه التي أقتلت كاهلها. لا تثبت أن تلبي كلّ نداء يدعوها إلى التحرّر والخلاص من نير الظالمين، ثم تبذل قصارى جهدها حتى تطيح بالأنظمة الفاسدة ولكنّها تتعاجأ عندما تجد أنَّ الحكماء الجدد ظالمون أيضاً لا يهمّهم أصلاً تحرير الشعب من قيوده. إنَّ ألفاظاً: (الحجر، قلب الحجر، الناس الذين يرثون في السلال)، وما شابه ذلك من الألفاظ، كلّها تعبر عن الظروف القاسية التي تمرّ بها الشعوب المثقلة.

قصيدة «كتيبة» مثال بارز وغودجٌ رائعٌ للسعي البليغ والجهد المستمر الذي تبذل الشعوب من أجل تغيير الأنظمة الاستبدادية. يقود الثورة المتفوّن الأحرار ويتحمّل الناس أعباءها بالصمود والتضحية.^(٣)

١- منصور اوجي، گلگشتی در اوزان اشعار معروف اخوان، ص ١٣٧.

٢- محمد رضا شفیعی کدکنی، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، ص ١٤٢.

٣- عبدالحسین زرین کوب، شعر فروغ، شعر بی نقاب، ص ٦٥.

قصيدة «كتيبة» رواية منظومة للإنسان. كل إنسان، وبقطع النظر عن مكانه وزمانه، يحمل في نفسه حجراً نقش على ظهره وبطنه كتابة واحدة. قصيدة «كتيبة» تعكس مصير الإنسان المشدود بالتعب والآلام عبر التاريخ. اعتبر أخوان نفسه مثلاً لكل إنسان يعيش في السجن ويختبئ لألوان التعذيب والآلام على مدى التاريخ. توجد وفي القصيدة أربعة مضامين رئيسية: ١ - العزمية، ٢ - الاصطفاف، ٣ - الحرب، و ٤ - المهزيمة. يعتبر أخوان ثالث نفسه منهزاً ولكن برأيي أن انتصار أخوان يتمثل في إقراره بالهزيمة. مأساة «كتيبة» تبلغ ذروتها في تصوير العبث. تصور القصيدة في البداية غاية الأمل للخلاص وفي النهاية تصور الخيبة كلها.

الجبر الذي شكل لحمة القصيدة وصداتها يمكن رؤيته من جهات مختلفة. فبإمكاننا أن نفسّر تارة بالجبر التاريخي والبشري، وأخرى بالجبر السياسي والاجتماعي للإنسان المعاصر. التشابه الذي يلفت الانتباه إلى أسطورة سيزيف وقصيدة أخوان ثالث أكثر من غيره هو أنّ الإنسان المذنب دائماً يعيش في بداية الطريق ولا يجد إلى نهايته سبيلاً. تبدأ في كلّ مرّة حركة تفيض بالأمل ولكنّها سرعان ما يحكم عليها بالهزيمة إلاّ أنّ المهزيمة لا تقضي على الأمل والرجاء فتبدأ حركة ثانية وثالثة وهكذا، لكنّها تواجه الفشل، في دوامة كابوسية رهيبة.

سيزيف في الأسطورة الإيونانية، والجماعة المقيدة بالسلسل، في قصيدة «كتيبة» رمزان لكل إنسان يمرّب بالفشل والمهزيمة ولكنّه لا يفكّر في عوامل المهزيمة، كأنّه محكوم بالفشل دائماً. ولكن ليس الأمر كذلك لو كان سيزيف والجماعة ينظرون في أمرهما جيداً، فربما عرفا الأسباب التي تتميّض عن المهزيمة. وهذا الوعي هو الرسالة الثمينة التي توجّهها أسطورة سيزيف وقصيدة الشاعر إلى القارئ إذ إنّ الحركة دون وعي نهايتها الإخفاق والمهزيمة البتة.

إذن يمكن أن نعدّ مهدي أخوان ثالث من الشعراء الناجحين على صعيد الشعر الاجتماعي، لأنّه يوظّف موهبته الشعرية للتعبير عن معاناة الناس وهو مهمّهم. كانت أشعار أخوان ثالث مسرحاً تمثّل عليه الأحداث السياسية. فأنت ترى في شعره، بوضوح تام، حماس الناس وعواطفهم الثائرة والأحزاب الثائرة قبل حلول الانقلاب العسكري في ٢٨ مارداد عام ١٣٣٢/١٩٥٣م، وكذلك ترى انبهار الناس ودهشتهم بعد الانقلاب العسكري الذي دبره الأجانب الذين كانوا يتدخلون في شؤون بلادنا.

٥- البياتي وقصيدة «في المنفى»

جاء حول قصيدة (في المنفى) من ديوان (أباريق مهشمة) الله لو خير البياتي في اختيار اسم آخر لنفسه فهو يختار «سيزيف». وظّف البياتي أسطورة سيزيف في أشعاره بعد أن مهدّ لها الأرضية لكي

يعبرَ بها عن آرائه ومعتقداته الحرية بشكل دقيق، وقد أضفت الأسطورة هذه على شعره لوناً سياسياً وهو ما دعى البياتي إلى «أن يجعلها رمزاً لكل من يعيش معدباً و مقيداً في السجون المظلمة على مدى الدهر»^(١). فكلّ محاولة منه للخلاص، تبوء بالفشل فهو يظلّ في تعبه وعنائه مكتوف الأيدي لا يجدُ سبيلاً إلى الإنقاذ رغم بصيص الأمل الذي في قلبه، فهو إنسان محكوم بالفشل كما حكم على سيزيف بالفشل أيضاً. ومن كلمات القصيدة:

عيتاً تحاول — أيها الموتى — الفرار

اليومُ تُتعبُ وَ الدُّرُوبُ المُوحشات

على انتظار

يَبْقى هنا؟ يا للدمار!

اليومُ تُتعبُ في احتقار

بِالْأَمْسِ كان لنا على القدر انتصار

كان انتصار

وَ الْيَوْمُ تَحْجَلُ أن يَرَانَا اللَّيلُ في ظِلِّ الْجِدَارِ

هذِي الْقِفَارِ وَبِلَا قَارِ

اللَّيلُ فِي أَوْدَائِهَا الجَرَادَاءِ يَفْتَرِشُ النَّهَارِ

يَبْقى هنا...؟ يا للدمار!

عيتاً تحاول — أيها الموتى — الفرار

من مخلبِ الْوَحْشِ الْعَيْدِ

من وَحْشَةِ الْمَنْفِي الْبَعِيدِ

الصَّخْرَةُ الصَّمَاءُ لِلْوَادِي يُدْحِرُ جُهَّا الْعَيْدِ

(سيزيف) يُعَثِّرُ مِنْ جَدِيدٍ، مِنْ جَدِيدٍ

في صورةِ الْمَنْفِي الشَّرِيدِ... (٢)

ربما يفهم من القصيدة أنّ الإنسان المتعب الشقي لن يتخلّص من المصير المحتوم الذي قرّر له منذ الأزل ولكن لو نظرنا بدقة ويامعان في القصيدة لكنّا نستشفّ منها روح الأمل والتفاؤل للخروج من

^١ - بـلـحاج كـاملـي، أثرـ الرـاثـ في تـشكـيلـ القـصـيدةـ العـرـبـيةـ، صـ ٨٧ـ.

^٢ - عبدـ الرـهـابـ الـبيـاتـيـ، الـديـوانـ، صـ ١٩٥ـ - ١٩٦ـ.

الحرمان والشقاء بالصمود والمقاومة والتطلع إلى المهدف الشمين الذي رسمناه لأنفسنا، وهو الحرية. لا يرضي الشاعر بالوضع الموجود، فهو شاعر رسالي هادف يسعى جاهداً للوصول إلى أهدافه، فيحاول إلقاء هذه الفكرة البتاءة إلى القارئ والإيحاء إليه بأنّ الإنسان يحمل رسالة كبيرة في الحياة فهو لا يكون إنساناً إلا إذا يرسم لنفسه غاية ثانية يتتحمل من أجلها المتابع والمشاقّ كما أنّ سيزيف لا يقف عن بذل الجهد للخلاص من مصيره المرؤّ.

يعتقد البياتي أنّ الإنسان المعاصر ليس بأحسن حالاً من سيزيف لأنّه أيضاً جُعل في مصيره المزيد من المزاجات والإخفاقات ولكنّ الفائز المنتصر هو الذي لا تتعبه المزاجة والمنهزم هو الذي يتبع ويتأسى من العمل ويقعد عن درجة الحجر نحو القمة بل يتركه في الوادي ويظلّ نفسه في الوادي أيضاً خاتماً مذعوراً ولا يليق بالإنسان. الخيار الثاني أنّ سيزيف يتتحمل كلّ ذلك العناء ليظلّ كريماً أبياً والاستسلام والكفر عن العمل يهوي بالإنسان من قمة الشرف والعزة إلى هاوية الذلّ والخمارة.

يقول البياتي في مقطع آخر من قصيده:

«رسستُ في قصيدة (في المنفى) صورةَ الإنسانِ الذي يُناضلُ كُلُّ يَوْمٍ تحتَ أشِعَّةِ الشَّمْسِ والذِّي يُمَثِّلُ فِي نِضالِهِ أَسْطُورَةَ سِيزِيفَ مُدَحْرِجاً صَرَخَتِهِ الْتِي لَنْ يَتَحَرَّرَ مِنْهَا إِلَّا بِالْمَوْتِ وَحَيْثُ أَنْ سِيزِيفَ هَذَا يَحْلُمُ بِالْمَاضِي وَلَا يَتَطَلَّعُ إِلَى الْمُسْتَقْبَلِ إِلَّا كَرَّمَنْ يَعُودُ فِي الْمَاضِي الْمَيْوَسُ مِنْ عَوَدَتِهِ»^(١)
 إنّ سيزيف الذي صوره البياتي في قصيده هو أكثر وأشدّ مأساةً من سيزيف اليوناني. لأنّ سيزيف البياتي يُناضلُ تحت حرارة الشمس الحارقة دائمًا، ولكنه يظلّ صامداً في تلك الظروف الكارثية ولابدّ أن يكون صلباً وعصياً لأنّه يريد أن يبقى أسطورة للصبر والصمود والمقاومة:

تَقْضِي بَقِيَّةَ عُمُرِكَ المَنْكُودَ فِيهَا تَسْتَعِيدُ
 حُلْمًا مَاضِيًّا لَنْ يَعُودُ!
 حُلْمُ الْعُهُودِ الْذَّابِلَاتِ مَعَ الْوَرَودِ^(٢)

سيزيف البياتي مختلف عن الأسطورة في شيء آخر، وهو أنّ سيزيف البياتي لا يريد درجة الحجر إلى القمة كما فعل سيريف الأسطوري، بل يريد الهروب من منفاه المرؤّ والوصول إلى الحرية ولكنّ مصيرهما واحدٌ مشترك، حيث تذهب جهودهما سدى في نهاية المطاف.

^١ عبد الوهاب البياتي، الديوان، ص ٩.

^٢ نفس المصدر، ص ١٩٦.

الصخرة في أسطورة سيزيف ترمز إلى العقوبة التي عوقب بها الإنسان على مدى التاريخ، بينما الصخرة في قصيدة البياتي ترمز إلى الظلم والجحود الذي مارسته الأنظمة الاستبدادية ضد الشعوب. وسيزيف في القصيدة واحدٌ من الشعب المرهق يريد قلب الأنظمة رأساً على عقب والإطاحة بها والإطلاق نحو الحرية. أسطورة سيزيف في قصيدة البياتي مؤشر واضح على الالتزام السياسي والاجتماعي لدى الشاعر تجاه هموم الإنسان بشكل عام وهموم المواطن العربي بشكل خاص.

اعتبر البياتي نفسه كبش الفداء لبني جنسه وتحمّل، في هذا السبيل، المزيد من المصائب والمتابع دون أن يتراجع عن أهدافه النبيلة:

أوصال جسمى أصبحت ساد
في غابة الرماد

ستكبر الغابة يا معانقى
وعاشقى
ستكبرُ الأشجار.^(١)

عندما يمزح البياتي الشعر بواقع الحياة، يصبح وسيلة من وسائل الإعلام التي هتمّ بأحداث الحياة والهواجس التي يعيشها الإنسان في الوقت الراهن. الشعر عنده سلاحاً وأداةً للحياة. بالشعر يبني ويخرج، وهذا التحرير البناء لا يقف عند حدود ولا ينتهي إلى نهاية. والهواجس الاجتماعي كان من الهواجس الرئيسية لدى الشاعر، وما دفعه إلى بذل المزيد من الجهد والاهتمام لبناء مجتمع سعيد ينعم أبناءه بالرفاهية والثقافة والرقي بخطى واسعة وسديدة.

سعى البياتي سعيًا بليغاً ودؤوباً لتغوير أفكار الناس بعد أن اطلع على الظروف العالمية ووقف على الأحداث التي يمرّ بها العالم العربي عامة والعراق خاصة. و«مما يوسع له أنَّ البياتي يرفض وينكر وجود الصحوة والوعي بين أبناء العروبة ويبحث دائمًا عن الأشخاص الذين يرکون إلى الحياة التعيسة التي لا يجنون منها سوى الفقر والظلم. ويحمل البياتي هذا الشعور السلبي معه إلى البلدان التي يزورها ويحاول نشره وترويجه بين الشعوب كأنَّ الرُّؤى السلبية صارت سمة من سماته الشخصية.»^(٢)

^١- نفس المصدر، ص ١٩.

^٢- جلال الخطاط، الشعر العراقي الحديث، ص ١٥٦.

٦- المشتركة بين القصيدين

ثمة قواسم مشتركة بين القصيدين - قصيدة «في المنفى» للبياتي و قصيدة «كتيبة» لأنحوان ثالث - تكون مثيرة للإعجاب بحيث يتصور القارئ أنّ الشاعرين تأثّر بعضهما ببعض منها:

أولاًً: استوحى كلّ واحد منهما الأسطورة اليونانية ونظمها قصيديهما على منوالها والفارق أنّ سيزيف الأسطوري محكوم عليه جبراً أن يدحرج الصخرة نحو القمة وسيزيف في القصيدين يحاول الوصول إلى الحرية بعد دحرجة الصخرة حقيقةً أو مجازاً. والنتيجة تظلّ واحدة، هي أنّ الجهد تذهب أدراج الرياح وتكون المحاولة فاشلة دون جدوى.

ثانياً: سيزيف في الأسطورة اليونانية شخصٌ واحدٌ يعمل من أجل نفسه، ولكن سيزيف لدى الشاعرين البياتي وأنحوان، ليس منفرداً بل جماعة تربطها آلامٌ وهمومٌ مشتركة وتحتها غاية واحدة. والسبب في ذلك أنّ أسطورة سيزيف في الشعر العربي أو الفارسي، تحمل رسالة سياسية أو اجتماعية للشعوب، وهي الدعوة إلى العمل الجماعي لإسقاط الأنظمة الفاسدة والوصول إلى التجربة الديمقراطية. فالشاعر، باستخدامه الأسطورة هذه، يريد أن يتحدى الأنظمة التي تقتل الحرية وتعذّب الأحرار وتكسر الأقلام وتكمّل الأفواه.

ثالثاً: أنّ الشاعرين، أنحوان و البياتي، أعطياً الأسطورة طابعاً جماعياً لكي يلفتا الانتباه إلى الشعوب والبلدان التي تخضع لأنظمة الاستبدادية، خاصة وأنّ الشاعرين يعيشان في فترة يسودها الاستبداد السياسي. فالرسالة التي وجهها الشاعران لشعوبهما هي أنّ الإرادة الجماعية تستطيع القضاء على الاستبداد وتحقيق مأرب الشعوب وأمماها، إذن يجب عليهم الصمود أمام الصعوبات وإن أصيروا بالفشل مراراً.

النتيجة

يمكن اعتبار البياتي وأنحوان ثالث من الشعراء المصلحين.

وقد تركت الظروف السياسية و الاجتماعية التي عاشها الشاعران أثراً كبيراً في إقبالهما على أسطورة سيزيف واستخدامها في شعرهما، حيث عاش كلا الشاعرين في فترة يسودها الأنظمة الاستبدادية وتمارس الظلم بكلّ قسوة وبشاعة.

وما زاد الطين بلةً أنّ بعض الثورات التي خرجت للإطاحة بأنظمة الطاغية فشلت في النهاية فشلاً ذريعاً وذهبت كلّ الجهد التي بذلها الشعب سدىً، وهذه التجارب المأساوية جعلت الشاعرين يعتقدان

أنّ الظلم والاستبداد، هو المصير المحتوم للشعوب على مدى التاريخ، وأنّ كلّ محاولة لقلب هذه المعادلة تبوء بالفشل. والصخرة في قصيديتي البياتي وأخوان هي رمز لهذا المصير المحتوم الذي كتب على الشعوب إلى الأبد.

و ليس من المستبعد أن تكون الأوضاع الاجتماعية المتدهورة قد أثرت في نفوس الشعراء تأثيراً سلبياًقادها إلى اختيار المفردات التي توحى باليأس والتلاؤم. أخذ كلُّ من البياتي وأخوان ثالث بنظم قصيدة يلمح فيها إلى الأسطورة اليونانية؛ سيزيف، ويصور أفكاره ويعبر عن آراءه والرسالة الموجهة إلى القارئ هي الدعوة إلى العمل الجماعي والمقاومة أمام المشاكل وعدم الخضوع لل yiأس والاستسلام، وإن كانت النتيجة التي يتربّص بها الشاعران لا تحصل عادةً حتى بشق الأنفس.

ثمة فوارق بين أسطورة سيزيف وقصيديتي البياتي وأخوان، أهمها أنّ الأسطورة لها طابع فردي ولكنَّ القصيدين هما طابع جماعي. سيزيف في الأسطورة شخص واحد يعمل من أجل نفسه ولكنَّ سيزيف في القصيدين جماعة تعمل للوصول إلى الهدف المشترك معًا ولكن تبقى النتيجة هي هي.

قائمة المصادر والمراجع

أ: الكتب

العربية:

١. بلحاج، كاملي، **أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية**، الطبعة الأولى، دمشق: اتحاد الكتاب العربي، ٢٠٠٤ م.
٢. البياتي، عبد الوهاب، **الديوان**، المجلد الأول، الطبعة الرابعة، بيروت: دار العودة، ١٩٩٠ م.
٣. —————، **ينابيع الشمس السيرة الشعرية**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الفرقان، ١٩٩٠ م.
٤. الحداد، علي، **أثر التراث في الشعر العراقي المعاصر**، الطبعة الأولى، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٦ م.
٥. الخطاط، جلال، **الشعر العراقي الحديث**، بيروت: دار صادر، ١٩٧٠ .
٦. داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، القاهرة: المنشآة الشعبية، ١٩٩٩ م.
٧. علي التوتري، عبد الرضا، **القناع في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الرائد العربي، ١٩٩٨ م.

٨. كامبل، روبرت، **أعلام الأدب العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، بيروت: الشركة المتحدة للتوزيع، ١٩٩٦ م.
٩. كرو، أبو القاسم محمد، **عبدالوهاب البياتي بين الذكريات والوثائق**، الطبعة الأولى، تونس: دار المعارف، ٢٠٠٠ م.
- الفارسية:**
١. اخوان ثالث، مهدي، **ديوان**، چاپ اول، تهران: مروارید، ١٣٦٨ هـ.
 ٢. اوچی، منصور، **گلگشته در اوزان اشعار معروف اخوان**، چاپ اول، تهران: سخن، ١٣٧٠ هـ.
 ٣. زرین کوب، عبدالحسین، **شعر بی فروع، شعر بی نقاب**، تهران: جاویدان، ١٣٥٥ هـ.
 ٤. شاهین دژی، شهریار، **نقد و تحلیل اشعار مهدی اخوان ثالث**، تهران: سخن، ١٣٨٧ هـ.
 ٥. شفیعی کدکنی، محمد رضا، **ادوار شعر فارسي از مشروطه تا سقوط سلطنت**، تهران: توسع، ١٣٥٩ هـ.
 ٦. کامو، آلبرت، **اسطورة سیزیف**، ترجمه محمود سلطانی، چاپ اول، تهران: جامی، ١٣٨٥ هـ.
- ب: المجالات**
- الفارسية:**
١. امن خانی، عیسی؛ «اسطوره سیزیف و تأثیر آن بر شعر معاصر»، **پژوهشنامه علوم انسانی**، ١٣٨٧ هـ، ش ٥٧.
 ٢. حسن پورآلاشتی، حسین، «اسطوره سیزیف و تأثیر آن بر شعر معاصر»، **پژوهشنامه علوم انسانی**، ش ٥٧، ١٣٨٧، صفحه ٦٩-٨٦.
 ٣. روزبه، محمد رضا، «یک بار دگر نیز بگردانیمش» (تحلیل و تفسیری بر شعر «کتبه» سروده اخوان ثالث)، **مجله شعر**، شماره ٢٨، بهار ١٣٧٩، صفحه ٥٨ تا ٦٣.
 ٤. سرکوهی، فرج، «ناگه غروب کدامین ستاره»، **نشریه آدینه**، ش ٤٩، ١٣٦٩ هـ.
 ٥. سلیمی، مهدی «افسانه سیریف (بار معنای سنگ)»، **مجله شعر در هنر نویش**، تهران، ش ٢١، ١٣٨٥ هـ.

٦. نجفي ايوكى، علي «اسطوره هاي برجسته در شعر عبد الوهاب بياتي»، مجلة زبان وادبيات عربى، سال اول، شماره ٢، ١٣٨٩هـ، صص ٢٠٥-٢٢٩.

العربية:

- ١ - الشمعة، خلدون، «تقنية القناع : دلالات الحضور و الغياب»، مجلة الفصول، مصر، العدد ١٦، صيف ١٩٩٧م، ص ٧٤-٩٥.
- ٢ - الموسى، خليل، مترجم: موسى بيدج، «اسطوره در شعر معاصر عرب»، مجلة شعر، شماره ٢٨، هار ١٣٧٩، ص ٨٨ - ٩٣.

چکیده های فارسی

سبک تصاویر تشبيهی در شعر هذلی ها

* دکتر ابتسام حمدان

** محمد احمد حسین

چکیده:

این پژوهش به بررسی سبک تصاویر تشبيهی در شعر هذلی ها می پردازد. در این مقاله کوشش شده است تا هماهنگی های متن را با واژه های قبل یا پس از آن، آشکار شود.

این مقاله بیانگرتوانایی شاعر هذلی در انتخاب لغات و واژه های خود برای ساخت تصویر تشبيهی زیبا می باشد. که این تصاویر می توانند احساسات و تجربه هی زندگی خود (شاعر) را به خواننده منتقل کند.

کلیدواژه ها: سبک، تشبيه، هماهنگی، آراستگی.

* - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه.

** - دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه.

سبک شناسی یکنواختی زبان داستانی در مجموعه «التمور في اليوم العاشر» اثر زکریا تامر
علی بیانلو*

چکیده:

منتقدان ادبی به مطالعه پدیده‌های زبانی از خلال سبک‌ها، پرداخته و تحقیقات خود را پیرامون الفاظ و ترکیبات که مرتبط با عوامل تأثیرگذار محیطی و مبتکر ادبی است، گسترش می‌دهند؛ که این الفاظ و ترکیبات در نهایت اسلوب ویژه‌ای به شمار می‌آیند. این نوع از بررسی اسلوب ادبیان سبک شناسی نامیده می‌شود و شیوه‌ای آماری از آن منشعب می‌شود که به بررسی پدیده‌های زبانی به لحاظ کمی در آثار ادبی با چارچوب آماری می‌پردازد. این در حالی است که رویکردهای دیگری از سبک شناسی همچون روانشناسی و کاربردی و... وجود دارد.

به طور کل، بستر مناسبی در آثار شعری و داستانی و به طور خاص در نزد زکریا تامر داستان نویس سوری وجود دارد، که پژوهشگر را به پیگیری سبک‌ها و شیوه‌ها سوق می‌دهد. طبق بررسی مبتنی بر داده‌های جداول وبا به کارگیری شیوه آماری دستی مسلم گردید که او دارای سبک ثابت در به کار بستن پدیده‌های زبانی یکنواخت است. از این رو، سبک یکنواخت زبانی نویسنده در مجموعه «التمور في اليوم العاشر»، بررسی گردید. سپس، دریافتیم که او به شیوه یکنواخت اسلوب(فعل ماضی+حرف مجرور+صفت متناوب در نوع و تعداد) متولّ شده است. حاصل این که گاهی نویسنده از شیوه یکنواخت عدول کرده به تنوع بخشی در پدیده زبانی به اقتضای اسلوب ویژه داستانی، روی می‌آورد. گفتار اساساً منشأ اصلی یکنواختی سبک به خصوص در تکرار فزاینده واژگانی چون «القول، السؤال، الصوت، اللهجة و...» است. این امر به هنگام مطالعه مستمر آثار نویسنده عیان می‌گردد که این بحران، یا ناشی از فقر گنجینه واژگانی یا ناشی از ناخودآگاه زکریا تامر می‌باشد. چرا که او اگر متوجه یکنواختی زبان بود، قطعاً از گرفتار آمدن در ورطه آشوب واژگانی یکنواخت پرهیز می‌نمود.

کلید واژه‌ها: زکریا تامر، اثر داستانی، سبک شناسی، یکنواختی.

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه یزد، ایران. abayanlou@yazd.ac.ir

تاریخ دریافت: 1391/07/08 ه.ش = 29/09/2012 م تاریخ پذیرش: 1392/06/26 ه.ش = 17/09/2013 م

تحليل بلاغي سبك عقاد در گفتمان كتاب «سارة»

^١ دکتر محمود خورسندی

^٢ دکتر محمد خاقانی اصفهانی

^٣ دکتر علی ضیغمی

^٤ وجيهه السادات سيد بکایي

چکیده

یک اثر ادبی را می توان از جهات گوناگون مورد بررسی و ارزیابی سبک شناسانه قرار داد. این پژوهش بر آن است که درون مایه های فکری عباس محمود العقاد را در کتاب ساره بکاود. کتاب مذکور اگرچه اشتراکاتی با نمایشنامه ها و رمان های دیگر دارد اما دارای امتیازاتی چون نقش بلاغت در تحلیل متن و شکل گفتمانی آن، وجوده تحلیل گفتمان و متانت قلم عقاد با به کارگیری ملموس و متعدد صنایع بیانی است که عقاد را از دیگر نویسندها و شاعران هم عصرش تمایز و برجسته می کند. جستار حاضر نگرش نویسنده را در پردازش لایه های مختلفی چون سبک، گفتمان و مفاهیم آن و کاربرد صنایع بلاغی در آنها بیان کرده است تا نشان دهد که سبک ادبی عقداز ناحیه ای علم بلاغت و گفتمان قابل توصیف است و جنبه ای منطقی و تحلیل عقلانی بر جنبه ای خیالی آن غلبه دارد. البته براساس مشخصه ها و نشانه های موجود می توان جوانب این انگاره را کاوید.

کلید واژه ها: گفتمان، سبک، تحلیل، عقاد، ساره.

^١ دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران. Mahmoodkhorsandi7@gmail.com

^٢ استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه اصفهان، ایران khaqani@khaqani.org

^٣ استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان، ایران. zeighami@profs.semnan.ac.ir

^٤ دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران. Vbokaei@gmail.com تاریخ دریافت: 1392/01/18 ه.ش = 07/04/2013 م تاریخ پذیرش: 1392/03/06 ه.ش = 27/05/2013 م

تأثیر زبان عربی بر یهودیان اندلس از نظر فکری زبانی (کتاب "اللَّمَعَ" به عنوان نمونه)

* دکتر وحید صفیه

چکیده

یهودیان بیش از 8 قرن در اندلس در کنار مسلمانان زندگی می کردند و در کنار مسلمانان در دانشگاه ها و مراکز اسلامی به فراغیری علم می پرداختند که باعث شد فرهنگ عربی اسلامی تأثیرات مهمی در زندگی فکری یهودیان آنجا برجای بگذارد. این مقاله تلاش می کند تا پرده از تأثیری فکری زبان عربی بر فکر زبانی یهودیان اندلس در آن مدت بردارد. کتاب اللمع مروان بن جناح به عنوان نمونه مورد بررسی قرار گرفته است که این تأثیر را مشخص کند و با دلیل و برهان ثابت می کند که دانشمندان و اندیشمندان یهودی اندلس آنگونه که خود ادعا می کند دارای فکر و ایده‌ی جدید نیستند بلکه از دانشمندان و اندیشمندان اسلامی تا حد زیادی تأثیر پذیرفته اند.

کلید واژه‌ها: اندلس، یهودیان، اللمع، مروان بن جناح.

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تبریز، لاذقیه، سوریه.
تاریخ دریافت: 18/11/1391 هش = 06/02/2013 م تاریخ پذیرش: 01/04/1392 هش = 22/06/2013 م

گرایش های غزل ابی دهبل جمحي

* دکتر عبد علی فیض الله زاده

** دکتر ابوالفضل رضایی

چکیده:

این مقاله به بررسی انواع غزل ابی دهبل جمحي یکی از شعرای عصر اموی می پردازد؛ کسی که به اخلاق نیک و پاییندی کامل به مبانی اسلام شناخته شده و انسانی پاکدامن بود . چنانچه صاحب کتاب الاغانی ذکر می کند وی تا سرحد مرگ خود را در معرض گرسنگی و تشنگی قرار داد ولی نفسش او را به ارتکاب محرمات الهی مجبور نکرد. تمامی روایات ذکر شده در مورد وی او را از شعرای پرهیزگار و پارسای اهل بیت معرفی کرده اند . اسلام در شخصیت ، رفتار ، زندگی و در روابطش با جامعه متبلور بود. غزل سرایی ابی دهبل برای عاتکه دختر معاویه بخش زیادی از شرح حال وی توسط صاحب الاغانی را به خود اختصاص داده است. از آنچه صاحب الاغانی روایت کرده نتیجه می گیریم که سرایش غزل ابی دهبل برای عاتکه بیانگر حقیقتی اساسی و تنفر ابی دهبل از امویین و پافشاری وی بر مقابله و دشمن با آنان است. پس غزل وی در مورد عاتکه نزدیک به نوعی از غزل است که آن را غزل عنادی می خوانند. بعد از آشنایی با نمونه های شعری ابی دهبل به بیان نمونه هایی از شعر وی پرداخته ایم که گویای گرایش های شعری ابی دهبل است. ضمن اینکه قرار دادن این شاعر بزرگ به عنوان یکی از پنج شاعر مشهور قریش تحت هر عنوان از گرایش ها دشوار بوده و این امر ترجیحی و نه از روی قطعیت می باشد

کلید واژه ها: أبو دهبل الجمحى، عاتكة بنت معاوية، اتجاهات الغزل، العصر الأموي

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، ایران.

** استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید بهشتی، ایران. a_rezayi@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت: 03/07/2012 ه.ش = 1391/07/24 ه.ش = تاریخ پذیرش: 10/06/2012 ه.ش = 1392/06/10 ه.ش = 02/09/2013 ه.ش

سروده نقابینِ امل دنقل شاعر معاصر مصر

* دکتر علی نجفی ایوکی

چکیده:

امل دنقل شاعر معاصر مصر (1941 – 1983) در فراخوانی شخصیت‌های کهن توجه ویژه‌ای به نقاب کرده، به گونه‌ای که این شگرد، عنصری اساسی در تجربه شعری وی به حساب می‌آید و سهم چشمگیری در شکل‌دهی ساختار هنری متن شعری اش داشته است. گزینش نقاب‌های شاعر از یک سو بسته به تحولات تاریخی و سیاسی دارد واز سوی دیگر تابع شناخت و آگاهی وی نسبت به آن تحولات بوده است. این تکنیک به شاعر فرصت داده تا میان زمان گذشته و اکنون، قدیم و جدید، و بین ذات موضوع پیوند و آمیزش ایجاد نماید و در به چالش کشیدن اوضاع سیاسی و اجتماعی مصر و دیگر کشورهای عربی یاریگر او باشد؛ از آن‌روی که شاعر نمی‌توانسته نسبت به بحران‌های سیاسی و اجتماعی کشورهای عربی بی‌تفاوت بماند.

سروده‌های دنقل بر این امر گواهی می‌دهند که وی بر چهره شخصیت‌های متعدد دینی، تاریخی، فولکلوریک و ادبی نقاب زده که البته ما در این پژوهش شخصیت‌هایی را از نظرگاه نقاب مورد بررسی و نقد قرار می‌دهیم که دارای حضوری محوری در متن سروده داشته‌اند و بر مبنای آن، شخصیت دینی مسیح، شخصیت تاریخی اسپارتاكوس، شخصیت فولکلوریک عنترة و شخصیت ادبی متنبی در دایره پژوهش حاضر قرار می‌گیرند.

از مهم‌ترین یافته‌های این بررسی آن است که سروده‌های نقابینِ دنقل عهده‌دار ناپذیرایی و رویارویی است؛ رویارویی که از اندیشه انقلابی او برمی‌خیرد و وی را برآن داشته تا نقاب شخصیت‌های انقلابی و سرکش را بر چهره بزند و با آنان یکی گردد تا از رهگذر آن، کرامت از دست رفتۀ عربها و عظمت گمشده‌شان را به آنان باز گرداند، این است که شخصیت‌های پادشاه به خاطر ایستادگی در برابر ظلم و ستم همتا و همراه شاعر می‌شوند؛ گرچه در فرجام کار، شکست وزیانباری را تجربه می‌نمایند. به هر روی، جستار حاضر می‌کوشد به واکاوی اسلوب و مضمون سروده‌های نقابین امل دنقل بپردازد با این ایده که چنین موضوعی آن‌چنان که باسته و شایسته است مورد بررسی و نقد قرار نگرفته است.

کلید واژه‌ها: امل دنقل، شخصیت کهن، نقاب، حلول در شخصیت دیگری، بیان نمایشی.

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان، ایران. najafi.ivaki@yahoo.com

تاریخ دریافت: 24/02/1391 ه.ش = 13/05/2012 م تاریخ پذیرش: 30/08/1392 ه.ش = 2013/06/08 م

تأثير اسطوره یوناني سيزيف بر قصيده «كتيبة» اخوان ثالث وقصيده «در تبعيدگاه» بياتى

دکتر شهریار همتی*

دکتر جهانگير اميرى **

دکتر پیمان صالحی ***

چكيده:

افسانه "سيزيف" از افسانه هاي یونان باستان واژ جمله مصادري است که منشأ الهام شاعران معاصر عرب و ايران قرار گرفته است. طبق اين افسانه، سيزيف از سوي خدايان به اين محکوم شده که هر روز سنگ بزرگی را از دامنه کوه بردوش گرفته و به قله ببرد. و هر بار چند قدم مانده به قله، سنگ از دست او رها شده و به دامنه کوه بر می گردد. و اين چنین برای او مقدار شده که هر روز اين کار طاقت فرسا را انجام دهد، و بدین ترتیب او به رمز ونمادی برای عذاب ابدی تبدیل شده است.

اين اسطوره، از نظر اجتماعي، فلسفی، و... منشأ الهام شاعران قرار گرفته است، و بحث حاضر، افسانه مذكور را که از منظر سياسي مورد توجه دو شاعر بزرگ معاصر، مهدى اخوان ثالث، و عبدالوهاب بياتى، قرار گرفته است، مورد بررسی قرار می دهد. سؤالهائی که در خلال اين پژوهش تطبیقی به دنبال آن هستیم این است:

- چه عواملی اخوان ثالث و عبدالوهاب بياتى را وادر به پرداختن به افسانه سيزيف نموده است؟

- اين دو شاعر برای بيان افکار خود، چه عناصری را با اين اسطوره آمیخته اند؟

كلید واژه ها: مهدى اخوان ثالث، عبدالوهاب بياتى، افسانه سيزيف، شعر معاصر، اسطوره

* استاديار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، ایران.

** دانشيار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، ایران.

*** استاديار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه ایلام، ایران.

Abstracts in English

Composing poetic imagery in Hazlyyen poetry

Dr. Ibtesam Ahmad Hamdan*

Mohammad Ahmad Al-Hosain**

Abstract

This research deals with poetic imagery in Hazlyyen poetry, and tries to show the homogeneity in the vocabulary in the text and the words which precede and follow it. The article shows the skill of the Hazlyyen poet in choosing poetic words to create the best analogical images, and conveying the poet's feelings and life experience to the reader.

Keywords: Style, Analogy, homogeneity, co-ordination.

* Professor, Tishreen University, Syria.

** A.M. Student, Tishreen University, Syria.

Stylistic study of uniformity of narrative language in the *Tigers on the tenth day* by Zakaria Tamer

Dr. Ali Bayanolou*

Abstract

Literary critics interpret linguistic phenomena through the study of styles and extend their research on the words and constructions related to environmental factors and literary innovations. Ultimately these words and constructions are considered as a particular style. The study of the methods of writers is called stylistics and a statistical approach branches out which quantitatively examines Linguistic phenomena within a statistical framework. There are other approaches to stylistics such as psychological and practical approaches. In general, there is a good context in poetry and fiction and in particular in the works of the Syrian novelist Zakaria Tamer, which leads researchers to follow styles. Analysis of the data from tables and using manual statistical method proved that he has a consisant style in applying uniform linguistic phenomena. Hence, the uniform style of the author in the *Tigers on the tenth day* was studied. We found that he has resorted to a uniform style (past tense verb + preposition + genitive + intermittent adjective in type and number). As a result, the author sometimes deviates from the uniform method and diversify the literary work to meet special demands of the story. The main reason of uniformity is speech, especially in frequent use of words such as "al-qoul, al-soval, al-sout, al-lahja." Continuous study of his works makes it clear that this issue is caused by either vocabulary deficiency or the unconscious mind of Zakaria Tamer. If he was aware of uniformity of language, he would have definitely avoided getting caught by the monotonous vocabulary.

Keywords: Zakaria Tamer, story, stylistics, uniformity.

* Assistant professor, Yazd University, Iran.

The Rhetorical Analysis of the Style of Aqqad in his Book *Sareh*

Dr. Mahmood Khorsandi*, Dr. Mohammad Khaqani Isfahani **,
Dr. Ali Zeighami ***, Vajiheh Sadat sayyed Bokaei ****

Abstract

A literary work can be appraised for its style in different ways. This study intends to investigate the intellectual aspects of *Sareh* by Mahmood Aqqad. This book shares some aspects with other plays and novels, but enjoys distinctive characteristics such as the use of rhetorical devices for textual and discourse purposes, different dimension, of discourse analysis tools, using popular stories, and employing sincere and tangible figurative language. The present article investigates this book for different textual dimensions such as style, discourse and rhetorical devices, so that it is proved that Aqqad's style can be described from a discoursal and rhetorical stance and logical and rational strands are stronger than imaginative ones. This claim can be elaborated according to the characteristics and evidence in the book.

Keywords: discourse, style, analysis, Aqqad, *Sareh*

* Associate professor, Semnan University, Iran.

**Professor, Isfahan University, Iran.

*** Assistant professor, Semnan University, Iran.

**** A.M Student, Semnan University, Iran.

The Influence of Arabic Heritage on the Linguistic thought of Andalusian Jews

Dr. Waheed Safiah*

Jews lived with the Muslim Arabs in Islamic Andalusia for more than eight hundred years, in which and studied in the Islamic institutes and universities beside Muslims there. So, the Arabic culture has its influence on the Jewish intellectual life. In our study we try to unveil the effect of the Arabic linguistic thought on the linguistic thought of Andalusian Jews during that period. We have considered the "Allamaa" book by Marwan Ibn Janah as an example that sheds light about this effect so we can prove by clear evidence that the Jewish scholars didn't have creative thoughts as Jews pretend. They were copiers of the Muslims thinkers and scholars, and were affected by their thoughts to a great deal.

Key Words: thought, Jewish, Andalus, Arabic, Influence.

* Assistant Professor, Tishreen University, Syria.

Abu Dehbel's poetical approaches

Dr. Abde Ali Feizoullahzadeh,

* Dr. Aboulfazl Rezaee**

Abstract:

This paper examines the types of literary lyric poets of the Umayyad era, Abu Dehbel Al Jomahi. He was known for his full commitment to the principles of Islam and good morals, and was a man of virtue. As the book Al-Aqani cites he exposed himself to thirst and hunger to the verge of death but his passion could not force him to commit the divine prohibitions. He is mentioned in all religious narratives, as a pious and devotee poet to Ahl-i-Bait. Islam was revealed in his comportment, life and his relation to his society.

Abu Dehbel's lyricism for Atekah, the daughter to Mo'aviah, has allocated much of his biography in Al-Aqani. From what the owner of the book Al-Aqani has narrated, we can conclude that Abu Dehbel's lyricism for Atekah, shows a pivotal truth and his hatred from Umayyads and his insistence on oppositions and enmity to them. Thus, his lyrics for Atekah is somehow a type of lyrics called "rebellion lyric". After introducing Abu Dehbel's lyric samples, we have turned to some samples of his poetry which show his poetical approaches, noting that it is hard to put him, as one of the five famous poets of Qoraish, under any of approaches and this issue is a matter of preference and not based on certainty.

Keywords: Abu Dehbel-Al-Jomahi, Atekah, the daughter to Mo'aviah, lyric approaches, Ummayads' era.

* Assistant professor, Shahid Beheshti University, Iran.

** Assistant professor, Shahid Beheshti University, Iran.

Mask in Amal Donghol's poem, Egyptian contemporary poet

Dr. Ali Najafi Eywaki*

Abstract

Mask is one the main artistic and stylistic features of Amal Donghol(1941 – 1983). The concept of mask plays a major role in the artistic essence of his poetry. The present study is an effort to shed some light on the style and themes of mask poetry of this poet. Since this issue has not yet been elaborated on sufficiently, the researcher has tried to tackle this issue comprehensively. It has been stated that confrontation, resistance and autonomy have been involved in the mask poetry. This is the reason why this poet has worn the mask of rebellious and revolutionary characters and identifies himself with them. In addition, his mask poems are indicative of the fact that he concentrates on the failures and misery of his heroes. And the main reason can be the possibility that he himself has been a failure in his personal live.

Keywords: Amal Donghol, traditional characters, Mask, identification with others, dramatic interpretation.

* - Assistant Professor of Kashan University, Iran.

Inspiring contemporary poets of myth Syzyf (The Mahdi Akhawan Sales, Abd Alwhhab Bayati)

Dr. shahriar Hemati*, Jahangir Amiri**, Payman Salehi***

Abstract

Syzyf myth is one of the main inspirations for modern Arabic and Persian poets. In ancient Greek myth it is stated that Syzyf, because of defying the gods, was condemned to carrying a big rock up the steep mountain to the peak. He is forced to repeat this because in every trip the rock goes off his hands near the top and rolls down the mountain. This way he symbolizes eternal punishment and pain. This story has become a source and reference for many social, philosophical, political, and cultural themes in poetry. This study investigates the influence of this myth on the works of two prominent poets: Mahdi Akhawan Sales and Abd Al- Wahhab Bayati. The questions which are addressed include: 1) Why do Abd al-Wahhab Bayati and Akhawan sales pay a attention to this myth? And 2) what elements do they bring in to make effective use of this myth?

KeyWords: Mahdi Akhawan Sales, Abd Al- Wahhab Bayati, Syzyf myth, Contemporary poetry, mythology

* - Assistant Professor of Razi University of Kermanshah, Iran.

** - Associate Professor of Razi University of Kermanshah, Iran.

*** - Assistant Professor of Ilam University, Iran.

نظام الكتابة الصوتية

						الصوات:
		فارسية	عربية			
q	q	ق	‘	فَارسِيَّة	عُرْبِيَّة	ا
k	k	ك	‘			ب
g	-	گ	b	b		
L	L	ل	p	-		پ
m	m	م	t	t		ت
n	n	ن	s	th		ث
v	w	و	j	j		ج
h	h	ه	č	-		چ
y, ī	y, ī	ي	h	.h		ح
			kh	Kh		خ
			d	d		د
فارسية		عربَيَّة		الصوات (الصوَّات)		
e	i	—	r	r		ر
a	a	—	z	z		ز
o	u	—		-		ژ
ī	ī	(اي)	s	s		س
ā	ā	آ	sh	sh		ش
ū	ū	او	š	š		ص
			ž	ž		ض
فارسية		عربَيَّة		الصوات المركبة		
ey	ay	أيُّ	z	z		ظ
ow	aw	أو	‘	‘		ع
			gh	gh		غ
			f	f		ف

Studies on Arabic Language and Literature

(Research Journal)

Publisher: Semnān University

Editorial Director: Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī

Co-editors-in Chief: Dr. Mahmūd-e Khorsandī and Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb.

Assistant Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī

Academic Consultant: Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh

Executive manager and Site Manager: Dr. Ali Zeighami

Editorial Board (in Alphabetical Order):

Dr. Āzartāsh-e Āzarnūsh, Tehran University Professor

Dr. Ehsan Esmaelī Taherī, Semnān University Assistant Professor

Dr. Ibrāhīm Muḥammad al-Bab, Tishreen University Associate Professor

Dr. Lutfiyya Ibrāhīm Barham, Tishreen University Associate Professor

Dr. Ismā’īl Baṣal, Tishreen University Professor

Dr. Ranā Jūnī, Tishreen University Assistant Professor

Dr. Mahmūd-e Khorsandī, Semnān University Associate Professor

Dr. Farāmarz-e Mīrzā’ī, Bu ‘Alī-e Sīnā University Associate Professor

Dr. Hāmed-e Ṣedqī, Tarbiat-e Modarres University Professor

Dr. Ṣadeq-e ‘Askarī, Semnān University Assistant Professor

Dr. Wafiq Maḥmūd Slaytīn, Tishreen University Associate Professor

Dr. Nāder Nezām-e Tehrānī, Allameh Tabāṭbā’ī University Professor

Dr. Alī-e Ganjiyān, ‘Allāme Ṭabaṭbā’ī University Assistant Professor

Dr. ‘Abd al-karīm Ya’qūb, Tishreen University Professor

Arabic Editor: Dr. Shākir al- ‘Āmirī

English Abstracts Editor: Dr. Hādī-e Farjāmī

Executive Support: Alī Reza Khorsandī

Printed by: Semnān University

Address: The Office of *Studies on Arabic Language and Literature*, Faculty of Humanities, Semnān University, Semnān, Iran.

Phone: 0098 231 3354139 **Email:** Lasem@semnan.ac.ir

Web: www.lasem.semnan.ac.ir



Tishreen University



Semnan University

Studies on Arabic Language and Literature (Research Journal)

ISSN: 2008-9023

Composing poetic imagery in Hazlyyen poetry

Ibtesam Ahmad Hamdan, Mohammad Ahmad Al-Hosain

**Stylistic study of uniformity of narrative language in the
Tigers on the tenth day by Zakaria Tamer**

Ali Bayanolou

**The Rhetorical Analysis of the Style of Aqqad in his Book
*Sareh***

Mahmood Khorsandi, Mohammad Khaqani Isfahani, Ali Zeighami, Vajiheh Sadat sayyed Bokaei.

**The Influence of Arabic Heritage on the Linguistic thought of
Andalusian Jews**

Waheed Safiah

Abu Dehbel's poetical approaches

Abde Ali Feizoullahzadeh, Aboulfazl Rezaee

Mask in Amal Donghol's poem, Egyptian contemporary poet

Ali Najafi Eywaki

**Inspiring contemporary poets of myth Syzyf (The Mahdi
Akhawan Sales, Abd Alwhhab Bayati)**

shahriar Hemati, Jahangir Amiri, Payman Salehi

Research Journal of
Semnan University (Iran) Tishreen University (Syria)
Volume4, Issue13, Spring 2013/1392